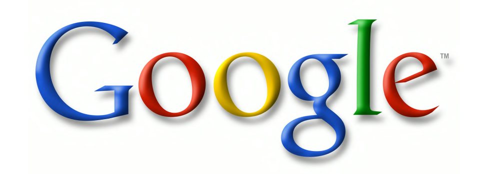
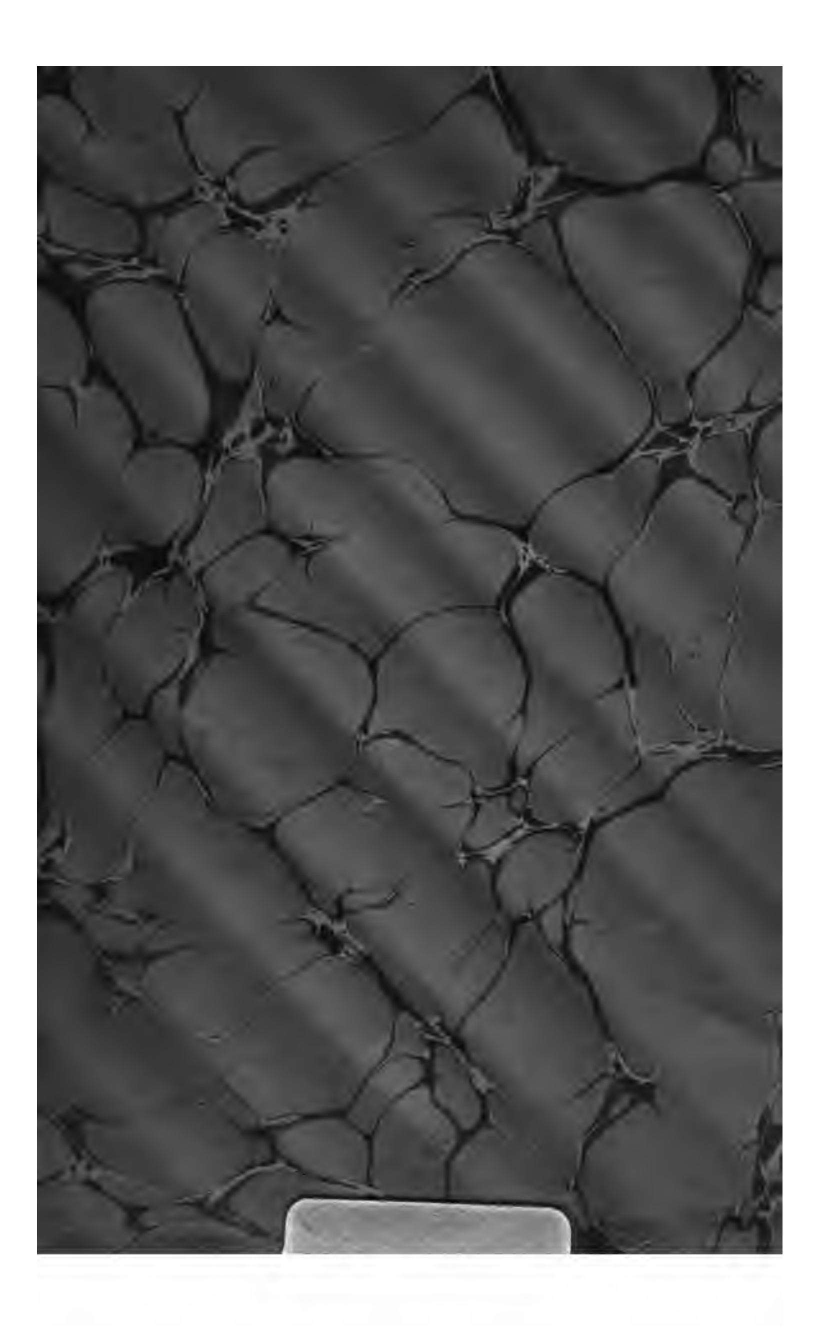



NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07478572 0







ESSAIS

DE

LITTÉRATURE ANGLAISE

PAR

JAMES DARMESTETER

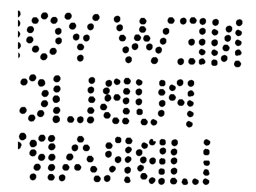


PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

1883



A MONSIEUR

GUILLAUME GUIZOT

LETTRE A M. GUILLAUME GUIZOT

SUR

L'ÉTUDE DE L'ANGLAIS EN FRANCE

CHER MONSIEUR,

Vous m'avez fait l'amitié de me laisser mettre votre nom en tête des études recueillies dans ce volume et qui vous doivent tant sous leur forme nouvelle. Permettez-moi de profiter de l'occasion pour vous exposer très brièvement quelques idées sur une cause qui vous tient à cœur et pour laquelle vous avez déjà tant fait par l'enseignement : je veux parler de l'étude de la langue et de la littérature anglaise en France.

Il y a à présent en France une tendance à sacrifier l'étude de l'Angleterre à celle de l'Allemagne. Cette tendance est assez naturelle et s'explique aisément par des causes qu'il est inutile de rappeler : elle n'en est pas moins dangereuse. La question qui

se pose devant nous est celle-ci : avons-nous moins à apprendre de l'Angleterre que de l'Allemagne ? La connaissance de l'anglais est-elle pour le développement de la France un instrument moins puissant que celle de l'allemand ?

Nous ne nous sommes jamais, en France, beaucoup souciés des langues et des littératures de l'étranger. A quoi bon aller aux étrangers ? les étrangers venaient à nous. Notre langue, fille aînée du latin, avait dès le moyen âge hérité de l'universalité de sa mère : notre littérature, durant tout le moyen âge et durant les deux derniers siècles, avait fait la loi en Europe. Un moment, au XVIe siècle, l'italien avait été à la mode, mais un moment seulement, et nous y avions perdu plutôt que gagné. L'anglais seul, depuis Voltaire, avait conquis droit d'existence, sans d'ailleurs entrer jamais dans le cercle des connaissances nécessaires à l'*honnête homme*. Quant à l'allemand, je n'en parle pas : c'est Mme de Staël qui devait le découvrir.

La première idée, ou du moins le premier essai d'un enseignement des langues vivantes date de la Révolution. En 1796, le Directoire invita par message les Cinq-Cents à examiner s'il n'y avait pas lieu d'enseigner les langues vivantes dans les écoles centrales de Paris. Le rapporteur de la commission, le spirituel et superficiel Mercier, trancha qu'il n'y avait pas lieu ; qu'il y a quinze ou seize langues vivantes en Europe : faudra-t-il les enseigner toutes ?

qu'une langue n'est pas susceptible d'être enseignée comme une science et que la seule chose pratique serait d'établir une langue universelle et d'imposer la langue de la République française aux nations qu'elle a vaincues.

Marie-Joseph Chénier fit entendre la protestation du bon sens. A la question victorieuse de Mercier : A laquelle des seize langues d'Europe donner la préférence? il répondit : « A celles des peuples principaux qui sont nos voisins, qui ont avec nous les relations les plus intimes d'alliance, de navigation, de commerce, ou même qui sont avec nous le plus fréquemment en guerre; qui exercent une influence majeure en Europe; et surtout, qui ont produit dans les sciences physiques, mathématiques, morales et politiques, et de plus, dans les arts libéraux et mécaniques, le plus grand nombre d'ouvrages essentiels[1] ». Il conclut en demandant que les langues allemande, anglaise, italienne et espagnole fissent partie de l'enseignement public dans les écoles centrales de Paris. Il est inutile d'ailleurs de dire que ce ne fut là qu'une déclaration de principes. Je ne veux pas faire ici l'histoire de l'enseignement des langues vivantes. Mes souvenirs de lycéen, d'il y a quinze ou vingt ans, me reportent à une époque où il était de mauvais goût pour un

1. Séance du 17 fructidor an IV (3 septembre 1796). — Œuvres de M. J. Chénier, éd. Arnault, vol. V, p. 394.

fort de prendre au sérieux l'anglais ou l'allemand, où les langues classiques regardaient du haut de leur dignité aristocratique le petit monde des langues vivantes et où un prix d'allemand ou d'anglais était, comme le prix de récitation, un brevet d'incapacité et un dédommagement laissé par les héros du thème latin aux faibles et aux impuissants.

Après la guerre de 1870, ce fut un cri universel : « Nous avons été battus parce que nous ne savions pas l'allemand. » L'allemand fut mis à l'ordre du jour : il y est encore. Sur trois candidats au baccalauréat, il y en a deux qui choisissent l'allemand : il fait prime. Je ne veux pas d'ailleurs insinuer que ces études soient bien profondes et qu'il y ait beaucoup de nos bacheliers qui soient en état de lire couramment une page de la guerre de Trente ans ou une page de journal : je ne veux pas dire qu'on sache l'allemand beaucoup plus qu'avant — Dieu me garde de paradoxe! — mais on l'étudie plus qu'avant, ou du moins en a-t-on l'air, et tous les efforts officiels de l'enseignement tendent là.

Je ne voudrais pas protester contre ce goût subit pour l'allemand : je voudrais seulement que cet amour, d'ailleurs assez platonique, fût moins exclusif et ne dégénérât pas en une superstition dangereuse. Il semble, à entendre quelques-uns, que le jour où tous nos bacheliers sauront à peu près décliner *der Vater*, la France sera à la veille de reprendre le rang qu'elle a perdu. Notre goût présent pour

les langues vivantes garde la marque des circonstances troublées d'où il est sorti et pour beaucoup d'esprits honnêtes l'étude de l'allemand est avant tout une arme de guerre. C'est oublier que la guerre armée n'est que l'exception dans la vie des nations : l'étude des langues vivantes est une arme, non pour la guerre déclarée, mais pour cette lutte de la vie, pour cette guerre de tous les jours qui s'appelle la paix et dont la poudre ne fait que proclamer bruyamment les résultats silencieux. Quelles sont donc les langues étrangères qui dans cette lutte de la vie nous seront du secours le plus effectif ?

I

Un peuple vit par la science et par le commerce.

Les langues scientifiques sont d'abord l'allemand, puis l'anglais ; les langues commerciales sont d'abord l'anglais, puis l'espagnol.

En science, la grande affaire pour le savant, c'est d'être au courant, c'est-à-dire de connaître aussitôt que possible tous les travaux et toutes les découvertes de l'étranger.

Le chimiste français doit pouvoir suivre les mouvements de Roscoe dans son laboratoire d'Owen's College ; ceux de Bunsen, de Kirchoff, de Kékulé, de

Hoffmann ; il faut donc qu'il puisse lire l'anglais et surtout l'allemand.

Le philologue, le mythologue, l'historien français ne pourra toucher un seul sujet sans se trouver perdu dans des océans de dissertations allemandes : faire de la philologie, de la mythologie, de l'histoire sans connaître l'allemand, c'est se condamner à être sur chaque question de vingt ans en arrière sur le progrès de la science.

Dans toutes les branches de la science, sciences naturelles, physiques, histoire, géographie, droit, linguistique, philosophie, le savant français rencontre à chaque pas une œuvre allemande, plus rarement une œuvre anglaise. S'il ne veut pas être distancé, il doit donc être en état de lire l'allemand et l'anglais, l'allemand avant tout. La conclusion pratique, étant donné notre système d'enseignement par l'État, c'est que la connaissance de l'allemand doit faire partie du programme de tous les examens de haute science. Tout candidat à l'agrégation d'histoire, de grammaire, de droit, de sciences naturelles, physiques, mathématiques, médicales, devra justifier d'une connaissance de l'allemand suffisante, garantissant qu'il est armé pour suivre les progrès que fait à l'étranger la science qu'il représente et qu'il est chargé d'enseigner et de faire marcher. La connaissance de l'anglais sera de plus exigée ou encouragée pour les différentes agrégations des sciences propres. L'allemand seul est enseigné à

l'École polytechnique : il y a là une erreur pratique ; il est juste, sans doute, que l'allemand y soit enseigné, puisque la plus grande partie des élèves entre dans l'armée et que, dans les sciences de la destruction, l'Allemagne est à cette heure le pays classique : mais l'élite de ses élèves recrute le corps des ingénieurs, et l'ingénieur a moins à apprendre de l'Allemagne que de l'Angleterre et des État-Unis.

II

Une langue commerciale est une langue qui ouvre des débouchés.

L'allemand n'ouvre au commerce français que l'Allemagne, c'est-à-dire, en comptant l'Autriche-Hongrie, une aire de 80,000,000 d'âmes.

L'anglais lui ouvre l'Angleterre, les Indes, l'Australie, le Canada, les États-Unis, c'est-à-dire plus de la moitié de l'univers commercial et 300,000,000 d'âmes. Le commerçant français qui veut s'ouvrir le marché exotique, pour compenser le marché européen trop resserré et trop encombré, trouvera dans l'anglais et dans l'anglais seul la clef des trois quarts du monde.

Le reste du monde lui sera donné par l'espagnol : le Mexique et toute l'Amérique du Sud, marché immense et encore inexploité, attendent encore la main de l'Europe. Dans l'inertie de l'Espagne qui a

renoncé à l'Amérique, la France est, avec l'Italie, la nation qui a le plus de chances de prospérer là. Sur ce champ le succès est plus facile qu'ailleurs, parce qu'il n'est pas encore saisi par la poigne solide de l'Anglo-Saxon : le Français y a d'ailleurs plus de chance par affinité de race, de langue et de religion. L'empire latin de Napoléon III était un rêve : mais dans la régénération commerciale, et par là, politique, de l'Amérique espagnole, l'initiative française pourrait faire beaucoup, non sans en être récompensée. Le commerçant et l'industriel français, c'est-à-dire la masse de ceux qui ont le temps et les moyens d'apprendre une langue étrangère, doivent donc étudier, non l'allemand, mais l'anglais et l'espagnol. Quand cette étude sera entrée dans les habitudes de toute la jeunesse productive, les effets ne tarderont pas à se manifester. On oppose l'Anglais émigrant au Français casanier : on oublie que le jeune Anglais qui, à dix-huit ans, part chercher fortune en Australie, au Canada, aux États-Unis, se trouve chez lui où il va, parce qu'il connaît la langue du pays où il arrive ; le Français, dès qu'il a quitté les côtes de France, est perdu et noyé dans l'étranger. Les choses ne sont donc pas égales : il faut double dose de résolution au Français pour émigrer. Qu'il arrive au contraire à dix-huit ans sachant la langue d'un des deux mondes émigrables, les choses changent, et il est armé pour l'aventure. De ce jour-là, il sortira de chez lui et les

hasards du voyage le fixeront souvent en route, s'il a de l'initiative et du coup d'œil. Ainsi se reformera l'esprit de colonisation perdu, aussi bien peut-être que par des initiatives gouvernementales. Beaucoup de jeunes gens partis pour les États-Unis ou l'Argentine s'y arrêteront pour toujours et y sèmeront l'esprit français. Une des causes qui arrêtent l'essor de l'influence française à l'étranger, c'est *l'esprit de retour :* le Français qui s'expatrie a toujours l'arrière-pensée de revenir dans son pays jouir des fruits de son travail; sentiment qui fait honneur au patriotisme français et prouve le charme irrésistible de la France, mais qui, à voir les choses froidement, arrête l'expansion de la France. L'émigrant français qui se fixe volontairement à l'étranger et, y ayant fait fortune, y reste et s'y crée un foyer, sert mieux la cause de son pays natal en restant de loin en rapport avec lui qu'en y revenant : le lien momentané qu'il a établi entre sa patrie première et sa patrie d'adoption devient permanent : il se brise s'il revient. Quand même plus tard sa famille se fondrait dans le milieu étranger, l'empreinte reste et les liens formés subsistent. Ainsi l'immense flot d'émigrants allemands qui, chaque année, s'abat de Hambourg sur New-York et de là s'enfonce dans le Far-West, peu à peu germanise les États-Unis : ils ont beau à la deuxième génération devenir des Américains purs, ils font circuler l'esprit, les traditions, les sympathies germaniques au milieu

de l'Amérique. Il y a un siècle la France donnait son sang et son or pour les États-Unis, tandis que des princes d'Allemagne vendaient leurs sujets à l'Angleterre pour écraser Washington : aujourd'hui, aux fêtes du centenaire, le président Arthur, pour mériter les voix allemandes, donne le pas aux descendants de l'unique volontaire allemand sur les représentants de la France ; le premier historien de l'Amérique, M. Bancroft, montre, pièces en mains, que, moralement, les États-Unis ne doivent rien à la France, qu'ils ont été soutenus dans la lutte avant tout par les sympathies de l'Allemagne (une ode de Klopstock)[1] ! Avant un siècle on enseignera dans toutes les écoles des États-Unis que Lafayette était un Allemand.

III

Entre le savant et le commerçant se place la masse du public lettré qui cherche dans la connaissance des langues étrangères, non un instrument scientifique comme le savant, ni un instrument d'action comme le commerçant, mais une source de jouissances littéraires. Où ce public trouvera-t-il plus de jouissances et d'inspirations ?

Je ne veux point rabaisser la littérature allemande : une littérature qui a produit Gœthe et Heine a de l'avenir devant elle. Mais il n'en est pas

1. A. Sorel, *Revue critique*, 1877, I, 160.

moins vrai que, derrière elle, cette littérature n'a qu'un siècle. Que son moyen âge fournisse à l'érudit des choses intéressantes et curieuses, soit ! Mais il ne s'agit pas ici de l'érudit, il s'agit du lettré qui vit dans le moderne. Le lettré français qui lit l'anglais a trois siècles de chefs-d'œuvre dans les mains: de Spenser à Shakespeare, de Milton à Pope, de Burns à Byron et Shelley : le lettré français qui lit l'allemand n'a que deux livres.

Ajoutez à cela que l'esprit anglais nous est infiniment plus accessible que l'esprit allemand : l'échange ininterrompu qui s'est fait entre les deux langues et les deux littératures depuis la conquête normande a fait de l'anglais une forme française de l'esprit germanique. La poésie allemande, si l'on excepte Heine et les chants populaires, heurtera toujours le lecteur français par je ne sais quoi de forcé et de contraint, un pédantisme de sentiments et d'idées. Née dans la lutte contre l'influence étrangère, elle a gardé le ton de l'école, création de patriotes qui se sont dit : « Nous voulons une poésie à nous. » La littérature allemande est une création de la volonté, comme l'Allemagne, mauvaise condition pour vibrer ailleurs que dans un cœur allemand. La vraie poésie de l'Allemagne s'est réfugiée dans sa philosophie — *Faust*[1] — et dans sa musique.

1. On demandait à George Eliot : « Quel est le sens de *Faust?* » Elle répondit : « Le même que celui de l'univers. » (Mathilde Blind, *George Eliot*.)

L'esprit germanique ne peut agir sur la France que par l'intermédiaire de l'Angleterre, car là seulement il paraît sous une forme accommodée à nos qualités, ou, si l'on veut, à nos faiblesses. C'est parce qu'il a subi à un profond degré l'empreinte française que le génie anglais est si facilement intelligible à la France, même en ce qu'il a de plus étranger à la France et de plus profondément anglais. De là aussi vient que le génie anglais, plus que tout autre, a pu et peut agir profondément sur le génie français. Que l'on passe en revue notre littérature, depuis Voltaire jusqu'à nos jours ; à chaque pas vous trouvez l'empreinte anglaise, nulle part l'empreinte allemande. Au siècle dernier, les *Lettres anglaises*, *Zaïre*, l'*Esprit des Lois ;* dans notre siècle, *Mazeppa*, le théâtre de Hugo, l'*Ode à Byron*, le *Dernier Chant de Childe Harold*, les *Contes d'Espagne*, *Namouna*, les *Iambes*, nous disent à chaque ligne combien la France, dans ses œuvres les plus françaises, s'est pénétrée de l'inspiration d'outre-Manche.

IV

Pour me résumer, je dirais que nos savants ont beaucoup à apprendre de l'Allemagne, mais que la France en général a surtout à apprendre de l'Angleterre. Je ne veux pas protester contre l'étude de l'allemand, mais seulement contre la part inférieure faite à l'anglais. L'allemand intéresse surtout les

spécialistes, l'anglais intéresse toutes les classes intelligentes. Nous avons vécu longtemps dans la croyance qu'il n'y a au monde que la France ; nous semblons croire à présent qu'il n'y a au monde que la France et l'Allemagne. L'Allemagne n'est qu'une très petite partie du monde, et, s'il se trouve par accident que nous sommes obligés pendant une cinquantaine d'années de nous inquiéter spécialement des mouvements de cette partie, ce n'est pas une raison pour qu'elle nous cache le reste de l'univers.

A côté des raisons commerciales et littéraires qui nous attirent vers l'Angleterre, il y en a d'autres, de morale politique. On les a souvent signalées et il est à peine besoin d'y insister. L'Angleterre est à présent en Europe le seul pays qui puisse nous donner des leçons politiques, et le seul dont les principes soient les nôtres. Je ne parle pas des leçons que la France peut donner à l'Angleterre : c'est affaire à l'Angleterre de les voir si elle veut, et de les suivre ; je n'ai à m'occuper ici que de celles qu'elle peut nous offrir. C'est le pays où, selon le mot d'un de ses poètes, « la liberté va lentement s'élargissant de précédent en précédent, et où, amenée à sa plénitude, la force de quelque pensée expansive a le temps et l'espace pour agir et s'épandre[1] ». Je

1. It is the land that freemen till,
That sober-suited Freedom chose,
The land where girt with friends or foes
A man may speak the thing he will;

voudrais que nos hommes politiques suivissent mieux le développement de la vie anglaise, pour y apprendre le respect de l'individu et du droit individuel; les citoyens, pour y apprendre le respect de la loi considérée, non comme une abstraction théorique, mais comme un fait vivant; et surtout nos réformateurs et nos socialistes pour y apprendre que le progrès ne peut se faire qu'en partant du point réel où l'on est et non d'un point imaginaire, et que la société, étant un fait de nature, ne peut être que transformée par l'homme et non refaite.

Le mouvement qui depuis une dizaine d'années, jusqu'à l'incident d'Égypte, portait la France vers l'alliance anglaise n'est pas une chose sans racines dans le passé ni une mode du moment. Du côté de la France, et c'est le seul que j'aie à considérer, il y avait le sentiment obscur de tout ce que, dans le passé, la demi-communauté de civilisation, de langue et de littérature a créé de liens naturels entre les deux pays depuis la conquête normande; et il y avait, dans le présent, la conscience claire que,

A land of settled government,
  A land of just and old renown,
  Where Freedom broadens slowly down
From precedent to precedent;

Where faction seldom gathers head,
  But by degrees to fulness brought,
  The strength of some diffusive thought
Hath time and space to work and spread.

TENNYSON

dans l'état de crise intérieure de la société européenne, l'Angleterre est le seul pays dont la France républicaine et démocratique n'ait pas à redouter la défiance systématique. Il ne sert de rien, en effet, de se dissimuler, malgré les politesses de forme de la diplomatie, que la France est isolée dans l'Europe monarchique : de l'Angleterre seule nous pouvions attendre une sympathie politique. Les luttes légales qui ont fondé la République en France avaient créé en Angleterre un sentiment français qui n'avait jamais été si puissant. Elle avait été étonnée de voir le pays classique des barricades faire triompher sa volonté par la seule puissance de la loi et l'œuvre de Hampden accomplie sans une goutte de sang.

Certes, il y a loin de la sympathie politique à l'alliance. Les intérêts règlent la conduite des nations plus que les sympathies, en Angleterre plus qu'ailleurs. Mais si l'Angleterre est sage, si elle sait surmonter un vieux levain de jalousie mercantile, qui est ici toute gratuite et vraiment trop désintéressée, elle reconnaîtra que de son côté la France est le seul pays dont elle n'ait rien à craindre et que son immense empire colonial, si vulnérable par son immensité, sera sauf, malgré tous les dangers européens qui l'assiègent, tant que la France sera neutre ou alliée. Mais je n'ai pas à faire ici de la politique pour les Anglais : je voulais simplement, pour ma part, marquer aussi brièvement que pos-

sible ce que nous pouvons trouver en Angleterre et dans le monde anglais, et dire pourquoi la langue qui nous ouvre ce monde doit devenir familière à quiconque, savant, littérateur, commerçant, homme politique, veut aider pour sa part à l'expansion de la France au dehors et à sa constitution au dedans.

Ces idées sont les vôtres, je le sais depuis longtemps, et, en vous les exprimant, je ne crains qu'une chose, c'est de leur avoir nui en les exprimant trop faiblement.

A vous de cœur,

JAMES DARMESTETER.

ESSAIS

DE

LITTÉRATURE ANGLAISE

I

SHAKESPEARE[1]

CHAPITRE I

LE THÉATRE ANGLAIS AVANT SHAKESPEARE[2]

Le théâtre anglais, à son origine, n'est autre que le théâtre français transporté en Angleterre par la conquête normande (1066). Ce théâtre était, comme le théâtre grec, sorti de la religion qu'il met en ac-

1. Cette étude, et celle qui suit sur Macbeth, sont une reproduction, revue et corrigée, d'études publiées dans l'Introduction d'une édition de Macbeth publiée en 1881. Paris, librairie Ch. Delagrave.

2. Consulter sur ce sujet : A. W. Ward, *A History of English Dramatic Literature to the death of Queen Anne*, 2 vol., 1875 ; J. Jusserand, le *Théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Shakespeare*, 1 vol., Paris, 1881.

ion. La Bible est jouée d'abord par le prêtre pour l'instruction et l'édification des fidèles, plus tard par les corporations laïques pour leur plaisir. De là les *miracles* et les *mystères* qui représentent, soit un récit de l'Écriture ou la vie d'un saint, soit quelque mystère du Nouveau Testament.

Le miracle le plus ancien signalé jusqu'ici en Angleterre date de 1110 : c'est un miracle de sainte Catherine, par Geoffroy, plus tard abbé de Saint-Albans. Au siècle suivant, on voit les corporations laïques organiser, comme elles le faisaient en France, des séries de pièces qui embrassent toute l'histoire religieuse du monde, depuis la création jusqu'au jugement dernier : chaque corporation se chargeait d'une pièce. La représentation durait quelquefois toute une semaine ; elle se faisait sur la place publique, sur une scène mobile. L'on possède encore plusieurs spécimens de ces séries. La plus célèbre est la série dite « de Coventry », du nom de la ville où elle se jouait (dans le comté de Warwick) ; elle contient quarante-deux pièces : les représentations de Coventry duraient encore à la fin du xvie siècle.

Le *miracle* conduisit à la *moralité* qui le complète : le miracle et le mystère étaient le dogme chrétien sur la scène ; la moralité est la morale chrétienne sur la scène, c'est un sermon joué. Aux Abraham, aux Isaac, à Jésus, aux Hérode, vinrent s'ajouter Vie, Vertu, Richesse, Bonnes Œuvres, Confession, Mort.

De la moralité au drame, il n'y a qu'un pas ; le

personnage allégorique et abstrait devait tôt ou tard faire place au personnage réel et vivant : la satire des mœurs contemporaines, c'est-à-dire la comédie, se glisse sous le couvert des vieilles allégories. La Réforme accentue le mouvement, la moralité devenant un instrument de guerre aux mains des partis en présence. Dans le *Roi Jean* de l'évêque Bale, *Sédition*, *Dissimulation*, *Usurpation*, se transforment au cours de la pièce en individus, un archevêque, un cardinal, un pape ; et même sous le voile des noms allégoriques, ce sont d'un bout à l'autre des hommes du XVIe siècle que l'auteur vise et que le public reconnaît. La Renaissance, l'étude des anciens et l'influence italienne amènent enfin l'éclosion du drame indépendant.

En 1561 est représentée la première tragédie anglaise[1], *Gorboduc*, par Sackville et Norton : le sujet est emprunté aux légendes bretonnes ; mais, de style et de composition, c'est une tragédie classique, à la Sénèque, probablement inspirée par celles que Jodelle et son école faisaient alors applaudir en France[2].

1. La première comédie est *Ralph Roister Doister*, imitée du *Miles Gloriosus*, vers 1550 ; toute l'intrigue porte sur les effets d'une lettre lue de travers en transposant la ponctuation ; Shakespeare n'a pas dédaigné de ramasser ce trait dans son *Rêve d'une nuit d'été* (V, 1).

2. La *Cléopâtre* de Jodelle, qui fonde le genre, est de 1552. Les rapports entre les deux théâtres, quoique moins suivis qu'au XVIIe siècle, n'étaient point nuls au XVIe ; la *Cornélie* de Garnier fut traduite par Kyd en 1594, son *Antoine* par la comtesse de Pembroke en 1592.

Sackville ne fit pas longue école : Richard Edwards, en mêlant l'élément tragique et l'élément comique dans son *Damon et Pythias* (1564), met le théâtre anglais dans ses voies véritables. Cette période est marquée par un débordement de sève dramatique : de 1564 à 1580 sont joués plus de cinquante-deux drames nouveaux. Les sujets sont pris quelquefois de la scène grecque ou italienne ; d'autres, originaux, sont empruntés, soit aux nouvelles italiennes, soit à l'histoire et aux légendes nationales, comme les *Infortunes d'Arthur*, de T. Hughes, ou *Les fameuses victoires de Henry V*[1].

Il n'y avait pas de théâtre permanent : la reine et quelques grands seigneurs avaient des troupes de comédiens à leur service qui jouaient sur commande ; les universités et les écoles de droit (Inns of Court) organisaient leurs représentations à leur guise. En 1574, une troupe au service du comte de Leicester (Earl of Leicester's servants) obtint de la reine Elisabeth, grande amatrice de théâtre, le privilège de donner des représentations publiques dans toute l'Angleterre. En 1576, s'élève le *Théâtre* (The Theatre) et probablement aussi la *Curtain*, aux environs de Shoreditch : le premier appartenait à James Burbage, dont le fils, le comédien Richard, devait être le camarade et l'associé de Shakespeare. La tradition théâtrale était assurée.

1. *The Misfortunes of Arthur*, 1587 ; *The Famous Victories of Henry V.*

Le théâtre était des plus primitifs : un grand cercle ouvert au vent : la scène seule et les loges étaient couvertes. Ce cercle, le parterre (*pit*), était occupé par le populaire, debout ; à l'entour, des loges couvertes pour les nobles ; sur la scène même, des fauteuils pour les grands personnages ; public bruyant et tumultueux, les élégants fumant, buvant, faisant assaut d'esprit en attendant l'apparition du *Prologue* en robe noire ; les gens du parterre, les *groundlings*, apprentis, matelots, commerçants, ouvriers, cassant des noix et se battant pour des pommes pourries[1]. La scène, jonchée de roseaux, était nue : un drap servait de rideau ; point de décors ruineux : un bouquet de fleurs indiquait un jardin, quelques figurants en armes une armée ; un écriteau sur un poteau avertissait le spectateur qu'il était à Rome ou à Londres. Au fond de la scène un balcon qui était tour à tour « intérieur, second étage, fenêtre, balcon, créneaux, colline, mont Olympe, bref tout

1. Châteaubriand retrouve ce parterre en 1793 : « Le parterre anglais était, en mes jours d'exil, turbulent et grossier ; des matelots buvaient de la bière au parterre, mangeaient des oranges, apostrophaient les loges. Je me trouvais un soir auprès d'un matelot entré ivre dans la salle ; il me demanda où il était. Je lui dis : à Covent-Garden. *Pretty garden, indeed!* s'écria-t-il, saisi comme les dieux d'Homère d'un rire inextinguible. Mais John Bull, dans sa brutalité, était meilleur juge des beautés de Shakespeare que ces dandys, qui préfèrent actuellement les pièces de Kotzebue et de nos boulevards, traduites en anglais, aux scènes de *Richard III* et d'*Hamlet*. » (*Essai sur la littérature anglaise*, 1836, II, 296.)

lieu que l'on supposait séparé de la scène principale ou situé au-dessus d'elle[1] ». C'est là que Juliette apparaissait à Roméo.

Les pièces étaient en général l'œuvre des acteurs mêmes qui les jouaient. De là entre l'auteur et le public une intelligence parfaite ; l'un savait ce qui plaisait à l'autre, quelles étaient les choses qui trouvaient son cœur et quelles le laissaient froid. Par là tomba le drame classique et solennel, tenté par les érudits, et un drame nouveau naquit, d'une originalité et d'une franchise sans exemple, qui était le reflet fidèle de l'âme et des instincts du siècle. Jamais drame ne vécut d'une vie si pleine ni si intense : c'était la vie de l'Angleterre au moment le plus dramatique de son histoire, à l'heure des angoisses de l'Armada, des triomphes inouïs d'Élisabeth, du catholicisme écrasé, des aventures triomphales de tous ces héros de féerie, les Drake, les Cavendish, les Raleigh. L'auteur-acteur écrivait sous la dictée de la foule et c'était son cri même qu'il lui renvoyait.

Cette âme de la foule passe aux auteurs de profession, à la génération des précurseurs de Shakespeare, Nash, Peel, Kyd, Green, Marlowe ; ce sont, il est vrai, des étudiants d'université, des lettrés, mais pauvres et aux abois, que l'érudition et le pédantisme du XVI[e] siècle ne glacent ni n'écrasent : ce n'est qu'un métal de plus dans la fonte brûlante de

1. Dowden, *Shakspere*, page 9. Comparer la parodie de *Pyrame et Thisbé* dans le *Rêve d'une nuit d'été* (III, 1 ; V, 1).

l'imagination. Green et Marlowe sont les deux types de cette génération. Robert Green, au sortir de Cambridge, après avoir couru les aventures en Italie et en Espagne, sans foi et sans conscience, ne croyant ni à Dieu ni à l'enfer, vendant sa plume et la revendant, meurt à trente ans à peine, désespéré et repentant[1], de misère et de débauche (1592) et laisse dans son œuvre un rayon d'idéal, un souffle étrange de pureté, de douceur et de grâce.

Mais c'est Marlowe (1564-1593) qui domine tout le groupe du théâtre pré-shakespearien. Fils d'un cordonnier de Cantorbéry, élevé par charité à Cambridge, débauché et athée, il éclate en 1586 sur la scène anglaise avec son *Tamburlaine* (Tamerlan), où, renonçant au vers rimé de ses prédécesseurs et à son tintement de cloche monotone[2], il fait du vers blanc l'instrument de la langue dramatique et rachète l'effet d'harmonie perdu par la puissance de l'expression désormais sans entrave[3], et par

1. Il laisse un souvenir de sa conversion et de ses rancunes dans un pamphlet posthume, *A Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance* (deux sous d'expérience pour un million de repentir), publié la même année par Chettle. C'est là que se trouve le fameux passage contre Shakespeare (Voir plus bas, page 14, note 1), le premier témoignage contemporain que l'on ait sur lui.

2. *The jiggling veins of rhyming mother wits.* (Cf. p. 25, note 1. Voir plus bas, même page, note 2, un spécimen du style de Marlowe.)

3. *High astounding terms; thundering speech.* Le *vers puissant* de Marlowe (*Marlowe's mighty line*, Ben Jonson) reste proverbial dans la littérature anglaise.



CHAPITRE II

FAITS CONNUS DE LA VIE DE SHAKESPEARE

Quelques traditions incertaines et tardives, quelques allusions dans les contemporains, quelques dates dans des registres de paroisses : voilà tout ce que l'on a pu recueillir sur la vie du plus grand des poètes modernes[1].

William Shakespeare[2] naquit dans les premiers jours de mai 1564, dans le comté de Warwick, à Stratford sur Avon. Son père, John Shakespeare,

1. « All that is known, with any degree of certainty, concerning Shakespeare is that he was born at Stratford-upon-Avon, married, and had children there; went to London, where he commenced actor, and wrote poems and plays; returned to Stratford, made his will, died, and was buried. » (Steevens).

2. L'orthographe véritable est *Shakspere ;* c'est ainsi que le poète signait. La prononciation semble avoir été *Shaksper*. Mais il faut lui laisser le nom sous lequel *il vit* aujourd'hui.

était un des gros personnages de la petite ville : c'était un riche fermier, plusieurs fois honoré des fonctions publiques, dégustateur juré de la ville, constable, alderman, enfin haut bailli. Sa fortune remontait au temps du roi Henri VII, qui, après son usurpation, avait récompensé en biens confisqués le dévouement du grand-père de Shakespeare.

Il avait épousé en 1557 Mary Arden, riche héritière, qui appartenait à la plus ancienne *gentry* du comté, petite-fille d'un valet de chambre de Henri VII. Il en eut six enfants dont les deux premiers moururent en bas âge : le troisième fut William.

Il y avait à Stratford une *grammar school*, quelque chose comme nos lycées ; William y apprit sans doute le latin[1] et peut-être quelques bribes de grec. « Il savait, nous dit son confrère Ben Jonson, peu de latin, encore moins de grec. » Le témoignage est suspect[2], venant du plus érudit, sinon du plus pédant des poètes du siècle. On voit dans ses pièces et ses poèmes descriptifs qu'il retint de ses études classiques le goût et le sentiment de l'antiquité, qu'il étudia plus tard par l'intermédiaire de tra-

1. Il semble mettre en scène ses souvenirs personnels d'écolier dans la leçon de latin du pauvre petit *William*, dans les *Joyeuses Commères* (IV, 1.)

2. D'autant plus qu'il s'agit de rehausser par cette ignorance le génie naturel de Shakespeare :

And *though* thou hadst small Latin and less Greek...



ductions anglaises[1]. Ce n'était pas un *scholar*, mais encore moins un illettré.

Plus tard, probablement à Londres, il recueillit quelques bribes de français, — il en a laissé quelques preuves regrettables dans Henri V, — et peut être d'italien et d'espagnol. Une école où il apprit autant qu'à la *grammar school*, c'est la campagne du Warwickshire, le jardin de l'Angleterre. Shakespeare est le poète dramatique du siècle dont l'œuvre offre au plus haut degré, sinon le sentiment de la nature au sens moderne du mot — sentiment complexe, fort mal nommé, et où il y a au moins autant de réflexion et de retour sur l'homme que d'impressions instinctives — du moins l'amour de la nature même, de la campagne, de sa fraîcheur et de ses beautés.

L'on aimait le théâtre à Stratford : en 1573, la troupe du comte de Leicester vient y jouer ; en 1574, c'est la troupe du comte de Warwick et celle du comte de Worcester ; le fils du riche fermier était sans doute aux meilleures places. Il put voir jouer à Coventry, à quatre ou cinq lieues de Stratford, les derniers mystères du moyen âge qui s'y étaient joués pendant des siècles[2].

1. Il emploie souvent les mots d'origine latine dans leur sens étymologique ; il dit : the *continents* of rivers, au sens de *containing banks ; quantity*, au sens de *value* (Dowden, I. I. p. 15) ; cf. *continent* impediments (*Macbeth*, IV, 3, 66).

2. Il ridiculise le jeu des acteurs de mystères dans *Hamlet* III. 2), et en homme qui les a vus.

Mais les mauvais jours venaient : en 1579, l'ancien alderman ne peut payer ses taxes; six ans plus tard il est saisi pour dettes, mais on ne trouve rien à saisir; en 1587, il est en prison pour dettes. L'enfant dut quitter l'école : une tradition douteuse le fait quelque temps apprenti boucher; une autre, clerc dans un office d'attorney; une autre, maître d'école dans la campagne; à dix-neuf ans on le trouve marié à *Anne Hathaway*, âgée de huit ans de plus que lui (nov. 1582). Il a une fille, Suzanne, en 1583, et, en 1585, deux jumeaux, Hamnet et Judith. Ici on perd sa trace : on ne le retrouve qu'à sept ans de là, en 1592, à Londres, et déjà célèbre. Le besoin, joint au goût du théâtre, l'avait sans doute décidé à aller chercher fortune sur la grande scène de Londres auprès de ces comédiens qu'il avait applaudis à Stratford, et auprès de ses pays, les Burbage.

Son départ, si l'on en croit la légende[1], n'était d'ailleurs pas tout à fait volontaire. En compagnie de quelques amis à tête légère, il aurait pris la liberté d'aller en chasse, sans demander la permission du propriétaire, sur les terres de sir Thomas Lucy, de Charlecote, près Stratford, membre du Parlement, qui venait précisément de présenter un bill pour la protection du gibier. Shakespeare, poursuivi et condamné, s'en serait vengé par une satire

1. Dans sa biographie par Rowe (1707).

virulente, où il jouait d'une façon peu flatteuse sur le nom de son adversaire (*O lowsie Lucy*), et qu'il afficha sur les murs du château. Cette fois Shakespeare aurait cru prudent de quitter Stratford. Shakespeare et sir Thomas Lucy auraient ainsi joué d'avance la première scène des *Joyeuses Commères de Windsor*[1].

La date de son départ est inconnue ; elle est sans doute postérieure à février 1585, date de la naissance de ses deux jumeaux. En 1592, il est déjà célèbre comme acteur-auteur ; il excite les jalousies des auteurs de profession : et Robert Green[2], à son lit de mort, engageant ses amis Nash, Peel et Marlowe à se défier des comédiens, flétrit en allusions transparentes « cette corneille parée de leurs plumes », ce parvenu qui, dans « ce cœur de tigre enveloppé d'une peau de comédien[3] », se croit capable de faire ronfler un vers blanc aussi bien que le meilleur d'entre eux[4], et n'étant qu'un Jean à tout faire, se figure être le seul *ébranle-scène* (*Shake-scene*) du

1. Le juge de paix Shallow (nigaud), dont Falstaff a battu les gens et tué le gibier, porte douze brochets (*luces*) blancs sur son armoirie : c'étaient les armes de sir Thomas Lucy ; et les *dozen white luces* deviennent, comme dans la ballade, « *the dozen white louses*... familiar beast to man (I, 1). »

2. Voir plus haut, page 6.

3. Parodié de *Oh! tiger's heart, wrapt in a woman's hide*, dans la troisième partie de *Henry VI* (I, 4, 137).

4. Marlowe, le maître reconnu du vers blanc. Cf. pages 7 et 25.)

pays[1]. » En effet, jusque-là Shakespeare n'avait fait que remanier pour le théâtre les pièces de ses prédécesseurs[2]. Mais tous les auteurs de profession ne partageaient pas sur son compte l'opinion de Green, et la même année l'éditeur même de son pamphlet posthume, Henry Chettle, fait amende honorable à Shakespeare et rend hommage « à son excellence dans sa profession, à sa civilité, à son honnêteté et à son talent, qui ont été reconnus par de grands personnages[3] ».

L'un de ces grands personnages est le jeune comte de Southampton, de neuf ans plus jeune que Shakespeare et qui fut pour lui d'abord un protecteur, puis un ami : il lui dédie, en 1593, sa première œuvre originale[4], *Vénus et Adonis*, en termes de respect profond, et l'année suivante sa *Lucrèce* en termes d'un dévouement passionné. Vers la même

1. « There is an upstart crow, beautified with our feathers, that with « *his tiger's heart wrapt in a player's hide* », supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you; and being an absolute *Joannes Factotum*, is, in his own conceit, the only *Shakescene* in a country » (*A Groatsworth of Wit.*)

2. Peut-être avait-il commencé plus bas encore : il gardait, dit-on, les voitures à la porte du théâtre : plus tard il s'éleva à la dignité de garçon de scène.

3. « Myself have seene his demeanor no less civil than he excelent in the quality he professes (sa profession d'acteur) : besides, divers of worship have reported his uprightness of dealing, which argues his honesty, and his facetious grace in writing, that approves his art. » (*Kind Hart's Dream.*)

4. The first heir of my invention.

époque, on le trouve mentionné dans les comptes du trésorier de la Chambre royale, comme membre de la troupe du lord chambellan. Il compose ses pièces historiques et patriotiques, qui durent avoir grand succès (c'était le temps des guerres contre l'Espagne), car on le voit, en 1597, acheter pour 60 livres[1] une maison à Stratford; il a des propriétés à Stratford et à Londres; on lui emprunte. En 1598, le critique Meres le proclame le premier de la scène anglaise, pour la comédie comme pour la tragédie, le Plaute et le Sénèque de l'Angleterre[2]. Ses pièces lui sont volées par les imprimeurs, et d'autres, généreux, publient sous son enseigne les rhapsodies des contemporains. En 1599, il n'est plus simple acteur, il est intéressé dans les profits du *Globe* : sa fortune est faite.

Vers 1601, il écrit le monologue de *Hamlet* et achète, l'année suivante, pour 320 livres, 107 acres dans la paroisse de Old Stratford; vers 1604, il fait errer le roi Lear dans la tempête et la folie, et intente un procès à Philip Rogers en payement de 1 livre 11 shillings 10 deniers, prix de malt à lui vendu et non payé; en juillet 1605, tout en rêvant à la tache de sang de lady Macbeth, il afferme pour 440 livres les redevances de Stratford, Old Stratford, Bishopton et Welcombe. Vers 1612, il se retire à Stratford.

1. A peu près 15,000 francs de notre monnaie.
2. Voir page 22, note 1.

où il retrouve sa femme; sa carrière est achevée. Il est retiré et vit en bon bourgeois; ce fut, semble-t-il, tout le rêve de sa vie. Le 16 février 1616, il marie sa plus jeune fille, Judith; le 25 du mois suivant, il signe son testament, et meurt subitement le mois suivant, le 23 avril, à l'âge de cinquante deux ans, pour avoir trop bien traité — insinuait plus tard un vicaire de Stratford — son compatriote Drayton et son vieux camarade Ben Jonson. Il est enseveli dans l'église de Stratford; la pierre porte cette inscription attribuée au poète :

Good frend (*friend*), for Jesus sake forbeare
To digg the dust encloased heare (*here*):
Bleste be the man that spares thes stones,
And curst be he that moves my bones. '

CHAPITRE III

L'ŒUVRE DE SHAKESPEARE. — HISTOIRE DE SON GÉNIE

Pendant longtemps, l'on a étudié Shakespeare comme on étudierait un livre révélé, sans songer à lui appliquer les lois ordinaires de la critique historique. Les figures innombrables, si diverses et toutes si vivantes, qu'il a jetées pour l'éternité dans l'imagination moderne, Roméo, Macbeth, Lear, Henri V, Othello, Desdémona, Iago, Richard III, Hamlet, Ophélia, Prospéro, et tant d'autres, passent ensemble et confusément devant les yeux, comme la production presque naturelle et inconsciente d'un génie à part, qui renfermait en lui tous les contrastes et toutes les harmonies et qui a eu le don de vivre de toutes les vies à la fois : on en est quitte pour s'en tirer avec une épithète ; on l'appelle « l'âme aux mille âmes », μυριόνους[1]. Ce n'est que depuis peu qu'on s'est avisé que l'esprit même d'un Shake-

1. Coleridge.

speare ne peut se soustraire aux lois générales de l'esprit humain ; que son génie, comme les plus grands, a eu ses époques et ses phases, sa jeunesse avant sa maturité ; que durant le quart de siècle qu'il a occupé la scène (de 1588 à 1612?) il a changé, comme tout homme change, qu'il a changé comme homme et changé comme artiste, changé dans sa pensée et changé dans son style, et que ce n'est point la même âme qui a vu, ni la même main qui a tracé les traits de Roméo et ceux de Hamlet, les tableaux de Windsor et ceux de l'Ile déserte [1].

1. L'école de la Révélation est représentée en Allemagne par Schlegel, en Angleterre par Coleridge, en France par Victor Hugo. L'école critique ou historique, toute récente, est d'origine anglaise ; elle est représentée par MM. Furnivall et Dowden, et par le groupe de la *New Shakspere Society*, fondée en 1874 par M. Furnivall. Gervinus, en Allemagne, a le premier divisé en périodes marquées le développement du génie de Shakespeare ; mais il lui a manqué un instrument puissant, l'étude des procédés de style, qui fournit à la critique nouvelle des indications matérielles qui suppléent dans une large mesure à l'absence de renseignements chronologiques directs. La critique shakespearienne en France a été en général plus littéraire qu'historique, mais sans tomber dans les excès des écoles de Schlegel et de Coleridge (Villemain, *La Littérature française au* XVIIIe *siècle*, ch. IX et XLIV ; Mézières, *Shakespeare*). M. Taine a consacré à Shakespeare et à l'analyse philosophique de son génie quelques-unes des pages les plus puissantes de sa *Littérature anglaise*. Le livre de M. Guizot (*Étude sur Shakespeare*, 1821) est en avance sur son temps ; Shakespeare est pour la première fois expliqué par son siècle : c'est la critique historique appliquée au milieu où s'est formé son génie, sinon au développement même de ce génie.

§ I.

L'intérêt vrai de l'histoire de Shakespeare est dans l'histoire de son génie. Pour faire cette histoire, la première chose est d'établir la succession de ses pièces, tâche difficile, car ici encore les dates précises et les faits certains manquent. Les œuvres de Shakespeare n'ont été réunies qu'après sa mort, en 1623, par ses camarades John Heminge et Henry Condell et dans un ordre artificiel [1] : de son vivant, un certain nombre seulement de pièces isolées avait paru, soit par ses soins, soit par contrefaçon [2], les imprimeurs se procurant des copies de son manuscrit ou faisant prendre copie de la pièce à l'audition par un *reporter*.

Pour se conduire dans le classement historique des pièces, on a deux ordres de renseignements : des renseignements de fait et des renseignements de forme. Les premiers renseignements sont fournis par des faits datés : 1° date de la première édition de telle pièce ; 2° témoignage direct ou indirect des contemporains mentionnant telle pièce ou y faisant

1. Ils les classent, d'après la nature des sujets, en *Comedies* (the Tempest, the Two Gentlemen of Verona, etc.), *Histories* (the Life and Death of King John, the Life and Death of Richard the Second, etc.). *Tragedies* (the Tragedy of Coriolanus, Titus Andronicus, etc.). Ainsi est mise en tête la dernière en date des œuvres de Shakespeare.

2. Les auteurs, ou plutôt les entrepreneurs auxquels appartenaient ces pièces, étaient peu pressés de publier, le livre faisant concurrence à la scène.

allusion ; 3° allusion dans telle pièce à tel fait historique. Les seconds sont les renseignements fournis par les changements qui se sont produits dans les procédés de style de Shakespeare, en particulier dans les procédés métriques.

I. Renseignements de fait :

1° Date des *in-quartos*[1] : ceci donne la date extrême, en descendant, de la pièce publiée ; on a une édition de *King Lear* datée de 1608 ; donc, *King Lear* a été au plus tard composé en 1608. L'on sait de cette façon que *Romeo* est une des premières pièces de Shakespeare, car l'on en a une contrefaçon dès 1597 ; que *Hamlet* existait déjà en 1603[2].

1. On appelle ainsi, d'après leur format, les éditions isolées des pièces de Shakespeare. Les *in-folios* sont les éditions complètes publiées après sa mort (1623, 1632, 1664, 1685).

2. Voici, avec la date de leur publication, les *in-quartos* que l'on possède :

1593. Venus and Adonis.
1594. Lucrece.
[Contention (2 Henry VI).]
[A Shrew.]
[1595. True Tragedy (3 Henry VI).]
1597. Romeo and Juliet.
Richard II ;
Richard III.
1598. 1 Henry IV.
Love's Labour's Lost.
1599. Passionate Pilgrim.
1600. 2 Henry IV.
1600. Midsummer Night's Dream.
Merchant of Venice.
Much Ado about Nothing.
Titus Andronicus.
Henry V.
1602. Merry Wives of Windsor.
1603. Hamlet.
1608. Lear.
1609. Sonnets.
Troilus and Cressida.
Pericles.
[1622. Othello.]

Mais toutes ces pièces, bien entendu, peuvent être de

2° Témoignage direct ou indirect des contemporains : *Macbeth* et le *Conte d'une nuit d'hiver* existaient déjà en 1611 ; car un docteur Simon Forman, dont on possède le journal, rend compte de la représentation de *Macbeth* à la date du 20 avril 1611[1], et du *Winter's Tale* à la date du 15 mai 1611. *Henry VIII* date au moins de 1613, car les chroniques du temps disent que le théâtre le Globe brûla en juin 1613, pendant la représentation de *Henry VIII*.

Dans cet ordre de documents, le plus important est un passage du *Palladis Tamia* de François Meres[2], qui, à la date de 1598, énumérant les principaux chefs-d'œuvre de Shakespeare, donne, pour

beaucoup antérieures à la première édition. Ainsi *Titus Andronicus*, publié seulement en 1600, est la première pièce de Shakespeare ; il est donc antérieur de plus de dix ans à la première édition connue. Restent dix-huit pièces qui n'ont été publiées qu'après sa mort : *Comedy of Errors, Two Gentlemen of Verona*, 2 et 3 *Henry VI, King John, Taming of the Shrew, As You Like It, Twelfth Night, All's Well that Ends Well, Measure for Measure, Julius Cæsar, Othello, Macbeth, Antony and Cleopatra, Coriolanus, Timon, Cymbeline, Tempest.* Trois au moins de ces pièces sont citées par Meres en 1598. (Voir page suivante.) L'*in-quarto* d'Othello est postérieur à la mort de Shakespeare. Les trois pièces intitulées *Contention, A Shrew, True Tragedy*, ne sont pas de Shakespeare, mais ils les a remaniées dans la seconde partie de *Henry VI*, dans *Taming of the Shrew* et dans la troisième partie de *Henry VI*.

1. Voir page 87, note 1.

2. Essai de critique littéraire où Meres compare les poètes anglais aux classiques et aux Italiens.

la Comédie : *Les deux gentilshommes de Vérone*, la *Comédie des erreurs*, *Peines d'amour perdues*, *Peines d'amour gagnées*, le *Rêve d'une nuit d'été*, le *Marchand de Venise;* et pour la Tragédie : *Richard II*, *Richard III*, *Henry IV*, le *Roi Jean*, *Titus Andronicus* et *Roméo et Juliette* [1].

Dans la même classe de renseignements rentrent, quand elles sont évidentes, les imitations ou les allusions faites par des contemporains. Ainsi la seconde partie de *Henry IV* est au plus tard de 1599 ; car, à cette date, son juge de paix *Silence* est cité dans le *Every Man out of his Humour* de Ben Jonson [2]; de même *Jules César* est au plus tard de 1601 ; car, à cette date, une pièce de Weever, *The Mirror of Martyrs*, contient une allusion évidente aux deux discours que Shakespeare prête à Brutus et Antoine.

3° Indications historiques contenues dans la pièce

1. « As Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latines, so Shakespeare among the English is the most excellent in both kinds for the stage: for Comedy, witness his *Gentlemen of Verona*, his *Errors*, his *Love Labours Lost*, his *Love Labours Wonne*, his *Midsummers Night Dreame*, and his *Merchant of Venice*: for Tragedy, his *Richard the* 2, *Richard the* 3, *Henry the* 4, *King John*, *Titus Andronicus*, and his *Romeo and Juliet*. » *Love Labours wonne* est probablement la même pièce que *All's well that ends well*.

2. Le premier *quarto* est de 1600. Meres cite *Henry IV* en 1598 ; mais rien ne prouve qu'il entende par là les deux parties.

elle-même. Dans la *Comédie des Erreurs*, Dromio compare une grosse fille de cuisine au globe de la terre : « Dans quelle partie de son corps est la France ? » demande Antipholus ; Dromio répond, en jouant sur le double sens du son de *hair :* « In her forehead... making war against her *hair* », c'est-à-dire : « Dans le front, en guerre contre *ses cheveux* » ou « contre l'*héritier légitime*[1] ». La lutte de la ligue contre Henri de Navarre, l'héritier légitime de la couronne de France, dura du mois d'août 1589 au mois de février 1594 ; c'est donc entre ces deux dates que doit se placer la composition de la comédie. Les héros de *Love's Labour's Lost* sont Henri de Navarre, le maréchal de Biron, le duc de Longueville et le duc de Mayenne[2]. La pièce est donc antérieure à l'avènement de Henri IV, 1594 ; peut-être même antérieure à 1589, car elle ne contient aucune allusion aux luttes politiques du Béarnais[3].

As You Like It n'est pas antérieur à 1598, car il contient une citation du *Hero and Leander* de Marlowe, qui fut publié cette année ; *King Lear* n'est pas antérieur à 1603, car les noms de démons qui s'y

1. III, 2, 127.

2. Ferdinand, King of Navarre; Longaville, Biron, Lord Dumaine. — (S. L. Lee, dans le *Gentleman's Magazine*, octobre 1880.)

3. C'est une fantaisie d'une ironie spirituelle sur les mœurs du Vert-Galant; il a transformé sa cour en académie d'études : de trois ans, nulle dame n'y pourra entrer.

trouvent cités sont tirés d'un livre publié en 1603[1].

La *Tempête* contient une traduction presque littérale d'un passage de Montaigne[2] : Shakespeare connut Montaigne par la traduction de Florio qui parut en 1603[3]; la *Tempête* n'est donc point non plus antérieure à 1603.

II. Renseignements de forme.

Si l'on ne connaissait pas la date des œuvres de Victor Hugo, il suffirait d'un coup d'œil pour reconnaître à la seule structure du vers que les *Ballades* et la *Légende des Siècles* n'appartiennent pas à la même période, et que celle-ci est de beaucoup postérieure à celles-là. Le vers de Shakespeare offre un critérium du même ordre.

Le rythme de la tragédie était primitivement le couplet rimé (deux vers de dix syllabes rimant ensemble). La pensée dramatique, emprisonnée dans ce cadre étroit et monotone, condamnée à une symétrie qui n'est point dans la vérité de la nature,

1. Dans le programme d'une fête donnée en 1594 par le roi Jacques d'Écosse devait paraître un lion apprivoisé attelé à un char; le roi Jacques, prudent de sa nature, s'y opposa, disant que cela effrayerait les dames (*it would affright the ladies*). Le trait a passé dans le *Rêve d'une Nuit d'été* (I, 2, 72), ce qui confirme les raisons qui placent la pièce vers 1594 ou 1595. (*Revue critique*, 1877, II, 49.)

2. Acte II, scène 1, 146 et suite, traduit de Montaigne, livre I, ch. 30.

3. John Florio, *Transl. into English of the Essays of Michael, lord of Montaigne*, 1603, fol.

perdait nécessairement la liberté, la spontanéité, la variété et l'élan de la vie.

Avec Marlowe le vers blanc devient définitivement le vers du drame désormais affranchi[1], le vers rimé restant réservé à la langue de la fantaisie, de l'élégie, de l'ode, du poème didactique et des genres de convention. Le vers blanc dans Marlowe et dans les premières pièces de Shakespeare ne diffère d'ailleurs du rythme ancien que par l'absence de la rime : tout finit au cinquième accent, le sens et le vers[2].

1. Voir plus haut, page 7. Marlowe n'est pas l'inventeur du vers blanc; c'est lord Surrey qui le créa, à l'imitation du vers italien, dans sa traduction partielle de l'*Enéide* (1557); Sackville l'employa en 1561 dans son *Gorboduc;* mais c'est Marlowe qui le fit triompher et en rendit l'usage universel dans le drame.

2. Exemple: Tamerlan, voyant venir la mort, s'écrie (seconde partie, V, 3):

What daring god torments my body thus,
And seeks to conquer mighty Tamburlaine?
Shall sickness prove me now to be a man,
That have been term'd the terror of the world?
Techelles and the rest, come, take your swords,
And threaten him whose hand afflicts my soul:
Come, let us march against the powers of heaven,
And set black streamers in the firmament,
To signify the slaughter of the gods.
Ah, friends, what shall I do? I cannot stand.
Come, carry me to war against the gods,
That thus envy the health of Tamburlaine.
See, where my slave, the ugly monster Death,
Shaking and quivering, pale and wan for fear,
Stands aiming at me with his murdering dart,
Who flies away at every glance I give,
And, when I look away, comes stealing on! —

2

Le progrès de la langue poétique dans Shakespeare consiste à transformer ce vers, qui est encore le vers musical, en vers absolument dramatique. Il y arrive: 1° en fondant les vers par l'enjambement; 2° en les prolongeant par une syllabe non accentuée, — double réforme qui donne à sa langue poétique toute la variété de la parole vivante. De la symétrie artificielle de l'ancien rythme il ne reste qu'une habitude d'harmonie qui n'a plus de sacrifice à imposer à la vérité et à la nature.

1° Enjambement. — Dans les premières pièces de Shakespeare, le rythme dominant et presque exclusif est celui du vers à pause finale (*end-stopt lines*, ou *end-pause lines*) et le nombre de vers qui enjambent (*run-on lines* ou *unstopt lines*) est infiniment petit. Cette proportion va sans cesse en diminuant au profit de l'enjambement : dans les premières pièces il n'y a qu'un enjambement pour dix vers réguliers (dans *Love's Labour's Lost*, un pour dix-huit); dans les dernières il y en a en moyenne un sur trois [1].

Villain, away, and hie thee to the field!
I and mine army come to load thy back
With souls of thousand mangled carcases. —
Look, where he goes! but, see, he comes again,
Because I stay! Techelles, let us march,
And weary Death with bearing souls to hell.

Marlowe n'a guère de *double endings* (Voir page 29) que dans les vers terminant par un nom propre.

1. La proportion exacte dans *Love's Labour's Lost* (une des premières pièces, voir p. 34) est $\frac{1}{18,14}$; dans *The Tempest*,

Il y a des degrés dans l'enjambement; soit ces vers :

> Besides, this *Duncan*
> Hath borne his faculties so meek, hath *been*
> *So clear* in his great office, that his *virtues*
> *Will plead* like angels trumpet-tongu'd *against*
> *The deep* damnation of his taking off. (*Macbeth*, I. 7, 16.)

Tous ces vers enjambent, et le sens emporte la voix de l'un à l'autre; mais la violence que le sens fait au rythme est moins grande après *Duncan* et après *his virtues* qu'elle ne l'est après *against* et surtout après *hath been*, qui est dans la prononciation absolument inséparable de *So clear;* la fusion des vers est dans ces deux derniers cas infiniment plus profonde que dans les autres, et il en est ainsi toutes les fois que le vers finit par un de ces monosyllables proclitiques qui appellent nécessairement un autre mot; par exemple, les formes du verbe *to be*, de *can*, de *do*, de *have*, et les pronoms sujets *I*, *they*, *thou*, *what* : c'est ce que l'on appelle les *terminaisons légères* ou *light endings*.

Les premières pièces de Shakespeare n'offrent pas un seul exemple de ces terminaisons ; les pièces moyennes, un ou deux exemples çà et là : elles paraissent pour la première fois en nombre considérable dans *Macbeth*, une vingtaine, et de là leur présence devient un des caractères du vers de

$\frac{1}{3,12}$; dans *Cymbeline*, $\frac{1}{2,52}$; dans *The Winter's Tale*, $\frac{1}{2,12}$ (F. J. Furnivall, Introduction au *Léopold-Shakespeare*, p. xx).

Shakespeare. Il y a là une révolution complète dans la conception du rythme; la présence de ces terminaisons est un des traits distinctifs du rythme shakespearien depuis *Macbeth*, et, en l'absence d'indication chronologique, une pièce où elles manquent est antérieure à *Macbeth*, une pièce où elles paraissent lui est postérieure [1].

2° Changement analogue dans la structure du vers isolé. Le vers rythmé est composé régulièrement de dix syllabes, en cinq iambes, le vers s'ar-

1. L'on a proposé de distinguer des désinences légères les *désinences faibles* (*weak endings*), où le monosyllabe final est absolument sans existence personnelle : *and*, *or*, *if*, *for*, *from*, *in*, *of*, et l'on a dressé des listes numériques des désinences des deux ordres dans les diverses pièces de Shakespeare : la distinction est réelle, mais n'a pas été encore exploitée avec le discernement nécessaire; il ne suffit pas de compter mécaniquement, il faut peser. Il est tel cas où *and* et *or* sont des désinences fortes, c'est-à-dire que la voix s'arrête comme si le sens était fini; par exemple, quand suit une parenthèse ou une phrase incidente; et inversement, des mots qui par eux-mêmes font désinence forte peuvent devenir presque aussi fugitifs qu'une conjonction; par exemple, *for fear* dans ces vers de Macbeth :

Thou sure and firm-set Earth,
Hear not my steps, which way they walk, *for fear*
Thy very stones prate of my whereabout. (II, 1, 59).

La proportion des terminaisons légères et faibles aux terminaisons fortes, nulle avant *Macbeth*, de 1/100 à peine dans *Macbeth*, est, selon M. Ingram, de 3.53/100 dans *Antoine et Cléopâtre* et va ensuite s'élevant jusqu'à 5 ou 6 °/₀. (Ingram, *The weak endings of Shakespeare.*)

rêtant régulièrement à l'accent final[1] : mais le vers gagnera en liberté et en variété par l'addition d'une syllabe atone, qui n'en change pas la structure, puisque le nombre des accents reste le même, mais en modifie l'harmonie et le rythme[2]. Les premières pièces de Shakespeare n'offrent presque pas d'exemple de ces *terminaisons doubles*[3] (double endings) : elles deviennent fréquentes dans les pièces moyennes et envahissent un tiers des vers dans celles de la dernière période.

Voici un morceau pris, non d'une des premières pièces, — on trouverait là jusqu'à des séries de quarante vers sans un enjambement et sans un vers féminin, — mais d'une pièce où le style a déjà plus de variété et où Shakespeare est déjà lui-même : *Richard III;* mais elle appartient à la première manière de Shakespeare, et l'on sent que, pour lui, l'idéal est encore le vers *parfait*, absolument symétrique :

Have I a tongue to doom my brother's death,
And shall that tongue give pardon to a slave[4]?

1. O, *full* of *scor*-pions *is* my *mind*, dear *wife*. (*Macbeth*, III, 2, 40). Les italiques marquent les syllabes accentuées.

2. Of *sor*-riest *fan*-cies *your* com-*pan*-ions *mak*-ing.

3. Ou terminaisons *féminines;* elles remplissent le rôle que remplissait la rime féminine en français, à l'époque où l'*e* final n'était pas encore devenu muet.

4. Le roi Edward, qui vient de faire périr son frère Clarence, répond à un noble qui lui demande la grâce d'un meurtrier (II, 1, 103).

My brother kill'd no man, his fault was thought.
And yet his punishment was bitter death.
Who sued to me for him? who, in my wrath,
Kneel'd at my feet, and bade me be advis'd?
Who spoke of brotherhood? who spoke of love?
Who told me how the poor soul did forsake
The mighty Warwick, and did fight for me?
Who told me, in the field at Tewksbury,
When Oxford had me down, he rescu'd me.
And said, « Dear brother, live, and be a king? »
Who told me, when we both lay in the field,
Frozen almost to death, how he did lap | *me*
Even in his garments; and did give himself,
All thin and naked, to the numb-cold night?
All this from my remembrance brutish wrath
Sinfully pluck'd, and not a man of you
Had so much grace to put it in my mind.
But when your carters, or your waiting-vass- | *als*
Have done a drunken slaughter, and defac'd
The precious image of our dear Redeem- | *er*,
You straight are on your knees for pardon, par- | *don;*
And I, unjustly too, must grant it you.
But for my brother not a man would speak,
Nor I, ungracious, speak unto myself
For him, poor soul! The proudest of you all
Have been beholding to him in his life.
O God, I fear, thy justice will take hold
On me, on you, and mine, and yours for this.

Sur trente vers, cinq enjambements, dont un seul vraiment sensible (he did lap *me Even*): quatre vers à terminaison féminine.

Comparez à cela les tirades de Macbeth :

To be thus is no- | *thing*
But to be safely thus. Our fear in Ban- | *quo*
Sticks deep: and in his royalty of na- | *ture*

Reigns that which should be fear'd : 'tis much he dares,
And, to that dauntless temper of his mind,
He hath a wisdom that doth guide his val- | *our*
To act in safety (III, 1, 47).

Ou celle-ci, de Cymbeline (III, 2, 48) :

O, for a horse with wings! — Hear'st thou, Pisa- | *nio?*
He is at Milford-Haven: read and tell | *me*
How far 'tis thither. If one of mean affairs
May plod it in a week, why may not I
Glide thither in a day ? — Then, true Pisa- | *nio*
(Who long'st, like me, to see thy lord; who long'st,—
O let me 'bate! — but not like me; — yet long'st,—
But in a fainter kind: — O! not like me,
For mine's beyond beyond), say, and speak thick,
(Love's counseller should fill the bores of hear- | *ing*,
To the smothering of the sense,) how far it is
To this same blessed Milford: and, by the way,
Tell me how Wales was made so happy, *as*
To inherit such a haven: but, first of all,
How we may steal from hence; and, for the gap
That we shall make in time, from our hence go- | *ing*
And our return, to excuse: — but first how get | *hence*.

Ce changement visible et sensible de la forme n'est pas le seul ; d'autres vont du même pas, dérivant de la même source : la liberté d'une pensée de plus en plus maîtresse d'elle-même et s'affranchissant chaque jour davantage de tout ce qui est convention, manière, tradition artificielle. Dans les premières pièces, le vers rimé lutte victorieusement contre le vers blanc ; les deux tiers de *Love's Labour's Lost* sont rimés ; dans la *Comédie des erreurs*, le quart : la rime est encore un procédé normal de

métrique ; dans les dernières pièces, elle n'est plus qu'un procédé exceptionnel, appelé par des circonstances exceptionnelles, et destiné à produire des effets voulus[1].

Autres changements concordants qui nous font toucher de plus près l'âme même : dans les premières pièces, les *concetti*, les jeux de mots, *l'euphuisme*[2] ; les allusions classiques à la Marlowe ; l'idée et l'image poursuivies dans leurs développements jusqu'à épuisement du détail ; monologues apparents qui ne sont que des *parabases ;* le bouffon, personnage essentiel ; point de caractère, mais seulement des intrigues ; tout cela disparaît à mesure que Shakespeare avance. La passion vraie entre en scène, le style n'est plus que le cri sincère de la passion, les caractères éclatent et dominent l'intrigue ; Shakespeare a marché dans la vie, et son théâtre devient l'école du monde, le reflet de la vérité, dans toute sa force, toute son étendue et toute sa variété, depuis les formes générales et inférieures qu'elle revêt dans la réalité mondaine jusqu'aux formes suprêmes de l'idéal.

1. Voir plus bas, page 124, note 1.

2. L'*euphuisme*, mis à la mode par l'*Euphues* de Lily (1579), est une variété de la grande maladie de la Renaissance, intermédiaire entre l'affection de l'*Étudiant limousin* de Rabelais et celle des *Précieuses* de Molière. Shakespeare livre au ridicule l'*euphuisme* du Limousin (l'Holophernes de *Love's Labour's Lost*, IV, 2), mais il ne se garde pas toujours bien de celui des *Précieuses*.

§ II

Suivre ce progrès de la vie, de la pensée, de la connaissance du monde et des âmes, est, on le conçoit, le point essentiel et l'objet final dans une histoire de Shakespeare. Pour prendre deux chefs-d'œuvre, *Roméo* et la *Tempête*, il est clair qu'il y a un abîme entre les deux ; l'un est l'éclat de la jeunesse et de l'amour, l'autre est le rêve pensif d'une âme mûrie qui a vu le monde entier et qui le domine. Dans la seule comparaison des caractères, il y aurait déjà presque le principe d'une classification chronologique des œuvres de Shakespeare, au moins par grande période ; mais il ne faut pas perdre de vue que le génie du dramatiste n'est pas affranchi des circonstances extérieures au même degré que celui du poète lyrique ; le choix des sujets n'est pas toujours libre ; des considérations d'ordre scénique et non dramatique, incidents du jour, sujet à la mode, concurrence d'un théâtre voisin qu'il faut écraser en l'éclipsant sur le même sujet, caprice du public, caprice des grands[1], mille raisons infimes et perdues pour nous à la distance où nous sommes, troublent, sinon le développement libre du génie, du moins sa libre manifestation. L'on peut à la rigueur rétablir la chronologie des œuvres d'un poète lyri-

1. Les *Commères de Windsor* ont, dit-on, dû le jour à un caprice d'Élisabeth, désireuse de voir Falstaff amoureux.

que, par la seule étude de ces œuvres, parce que le poète lyrique n'est que lui-même : mais le poète dramatique est à la fois lui-même et le public. Le public peut lui imposer des caractères que son génie a dépassés et le ramener en arrière dans la voie qu'il a parcourue.

Du moins, ces trois éléments combinés : témoignage de fait, témoignage de forme, témoignage du fond, permettent, sinon de retrouver la succession exacte des pièces, du moins d'établir des groupes, des périodes tranchées[1].

1. Voici, d'après M. Dowden, l'ordre chronologique des œuvres de Shakespeare :

Titus Andronicus (1588-90).
1 Henry VI (1590-91).
Love's Labour's Lost (1590).
Comedy of Errors (1591).
2 and 3 Henry VI (1591-92).
Romeo and Juliet, 1re esquisse (1591).
Venus and Adonis (? 1592).
Two Gentlemen of Verona (1592-93).
Midsummer Night's Dream (1593-94).
Richard III, Lucrece (1593-94).
Richard II (1594).
King John (1595).
Sonnets (? 1595-1605).
Merchant of Venice (1596).
Romeo and Juliet, forme définitive (1596-97).
Taming of the Shrew (? 1597).
1 and 2 Henry IV (1597-98).
Henry V (1599).
As You Like It (1599).
Twelfth Night (1600-1601).
Julius Caesar (1601).
All's Well (? 1601-1602).
Hamlet (1602).
Measure for Measure (1603).
Troilus and Cressida (? 1603; forme définitive 1607).
Othello (1604).
Lear (1605).
Macbeth (1606).
Antony and Cleopatra (1607).
Coriolanus (1608).
Timon (1607-1608).
Pericles, fragments (1608).
Cymbeline (1609).
Tempest (1610).
Winter's Tale (1610-61).
Two Noble Kinsmen, fragments (1612).

L'histoire du génie dramatique de Shakespeare forme un drame en trois actes avec prologue.

Prologue, de 1588, ou environ, à 1593 : Shakespeare débute et s'essaye ; il fait son apprentissage, d'abord comme *adaptateur*, puis comme auteur. Il retouche des pièces anciennes, toutes de meurtre et de sang, pleines à plaisir de l'horreur du drame pré-shakespearien, *Titus Andronicus* et les drames nationaux sur les luttes de York et Lancastre[1] ; il jette dans des comédies de haute fantaisie et d'aimable invraisemblance des flots de verve juvénile, d'esprit raffiné, de *concetti* italiens. A cette période appartiennent les notes emphatiques et brutales des trois *Henri VI*, les mièvreries ironiques de *Love's Labour's Lost*, les imbroglios de la *Comédie des Erreurs ;* il s'essaye à la peinture de la passion dans les *Deux Gentilshommes de Vérone* et s'amuse au royaume des fées dans le *Rêve d'une nuit d'été.*

Merry Wives (? 1598).
Much Ado about Nothing (1598).
Henry VIII, fragments (1612-1613).

1. « C'est un bonheur de n'avoir pas à attribuer au plus grand de nos poètes la façon grossière et haineuse dont Jeanne d'Arc est représentée dans la première partie de *Henry VI*, refonte d'un vieux drame. » (Dowden.) On croirait pourtant retrouver Shakespeare dans les accents si nobles et si purs prêtés par instants à Jeanne, et qui font un contraste si étrange avec le reste du personnage. A travers les préjugés traditionnels, le poète devinait l'héroïne.

ACTE Ier (1593-1601). En 1593 paraît *Vénus et Adonis*, œuvre de fougue juvénile et d'emportement sensuel qui annonce *Roméo et Juliette ;* en 1594, le poème de *Lucrèce*. *Vénus et Adonis*, que le poète dédie au comte de Southampton comme « le premier-né de son imagination », ouvre en effet la période d'originalité réelle de Shakespeare : c'est la première fois qu'il sort des sentiments de fantaisie et des cadres de convention et se jette dans la passion vraie. C'est alors aussi que comme dramatiste il prend conscience de lui-même, dans *Richard III*. Dans les pièces antérieures le génie poétique est déjà là, mais non le génie dramatique : point de caractères. Dans Richard III, il n'y a qu'un caractère, mais qui remplit la scène entière.

A cette période appartiennent *Roméo et Juliette*. *Richard III*, *Richard II*, *Jean sans Terre* (King John), *Le Marchand de Venise*, les deux *Henry IV*, *Henry V*, *La Mégère mise à la raison*, *Les joyeuses commères de Windsor*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Comme il vous plaira*, *Le jour des Rois*.

C'est dans cette période que Shakespeare a fait sa réputation et sa fortune. Il fait vibrer les deux sentiments les plus généraux et les plus puissants à ébranler les masses : l'amour et le patriotisme. Il y a là un entrain, une jeunesse, un élan, une fougue printanière qui ne se retrouveront plus dans le reste de sa carrière. La verve et la gaieté débordent ; la comédie pénètre sans cesse la tragédie et la farce

pénètre la comédie. Il est en plein dans le courant de la vie, il en partage toutes les passions et toutes les émotions ; il croit en elle et croit qu'elle est bonne. Si la réflexion se fait jour par instant, c'est la réflexion morale, non la réflexion philosophique[1] elle reste à la surface, dans le lieu commun éloquent, sans mordre au fond même de la vie et de la destinée humaine ; il ne s'est pas détaché de la scène et fait corps avec ses personnages. Il est optimiste. Il sait sans doute que le mal existe, et il le peint, mais sous une seule forme, le mal historique, les crimes de l'ambition[2]. Dans les œuvres non historiques et où se reflète plus librement la pensée personnelle, le mal ne paraît pas ou peu. Dans la catastrophe de *Roméo*, rien qui accuse le fond de la nature humaine. Lisez *Much Ado* et comparez *Othello;* le sujet est le même : Othello, Desdémona, Iago, — l'amour crédule, l'innocence, la calomnie[3], — les trois acteurs sont là : la tragédie éclate, et subitement elle se résout en comédie, la catastrophe termine en fête, Iago disparaît sans qu'on songe à lui, le spectateur pas plus que les personnages : *beaucoup de bruit pour rien*. Mais déjà perce par instants une pensée plus profonde, et l'instinct du poète s'éclaire

1. 2 *Henry VI*; *Richard II.*
2. *Richard III.*
3. Claudio, Hero, John.—John est un Iago dont on a presque pitié ; c'est la méchanceté nerveuse et maladive (I, 3), non la scélératesse froide et qui calcule.

d'un regard de philosophe. Dans le *Marchand de Venise*, la tradition dramatique lui fournissait un type sinistre, Barabas[1] : il le transforme si complètement que la sympathie du lecteur moderne hésite entre Shylock et sa victime : il a plongé au fond de ce paria méprisé de tous et en guerre avec tous, et il y a trouvé un cœur de père et un cœur d'homme, « *more sinned against than sinning*[2] ». La pensée se fait jour qu'il y a quelque chose de faux dans le monde, quelque chose de trouble dans l'ordre des choses. C'est la pensée qui, sous une forme légère, pénètre cette charmante pastorale, *Comme il vous plaira*. Une tristesse douce la traverse, une amertume tranquille : le duc détrôné par son frère oublie les méchancetés du monde au bruit des ruisseaux qui coulent et des branches d'arbres qui frissonnent : le *mélancolique Jacques* rêve sur la comédie du monde[3] et la chanson de l'*ingratitude* fait pressentir les notes poignantes du Roi Lear[4]. *As You Like It*

1. Le *Juif de Malte* de Marlowe.
2. *Lear*, II, 2, 60 ; S. L. Lee, *Academy*, 1880, II, 384.
3. II, 7, 139 ; cf. *Macbeth*, V, 5, 24. Jacques, dit George Sand, « cet Alceste de la Renaissance qui est venu murmurer quelques douloureuses paroles à l'oreille de Shakespeare, avant de venir révéler toute sa peine à l'oreille de Molière ». Mais il a dit toute sa peine à Shakespeare aussi, par la voix de Hamlet et de Timon.
4. La chanson d'Amiens, II, 7 :

Blow, blow, thou winter wind,
Thou art n t so unkind

ouvre, avec un sourire où il y a une larme, la période sombre de Shakespeare, la période d'angoisse.

Acte II (1601-1608). Le monde n'a pas tenu ses promesses. Un voile sombre plane désormais sur les créations du poète : Jules César, Hamlet, Mesure pour mesure, Troïlus, Othello, Le Roi Lear, Macbeth, Antoine, Coriolan, Timon. Le bien existe, mais c'est le mal qui triomphe : trois ivrognes maîtres du monde et Brutus mourant désespéré[1]; les Desdémona périssant sous les Iago et les Cordélia sous les Goneril[2]; des vertus vides et incertaines qui croulent au premier choc de la passion, le patriotisme s'évaporant à la première piqûre de la vanité, et des austérités puritaines au fond desquelles dort l'enfer[3]; l'amour trompeur comme le reste et devenu une école du mépris; — fragilité, ton nom est femme[4] ! — Dans les six ou sept années de cette période, Shakespeare lance sur la scène une ménagerie de bêtes fauves ou de monstres splendides, tels que nulle imagination humaine n'en avait entrevus avant lui, Iago et Edmond, Angelo et Mac-

As man's ingratitude;
Thy tooth is not so keen, etc.

1. *Antoine et Cléopâtre; Jules César.*
2. *Othello; Lear.*
3. *Coriolan; Mesure pour mesure.*
4. *Hamlet, Troïlus et Cressida.*

beth, Cressida et Cléopâtre. Un souffle de folie court à travers toutes ces visions, folie furieuse ou folie voilée, celle du roi Lear, celle de lady Macbeth, de Hamlet, de Macbeth, d'Othello, de Timon, d'Antoine; le *clown* des pièces de jeunesse, le bouffon amusant et grotesque, fait place au fou amer et douloureux, qui, dans le roi Lear, reste le seul et dernier représentant de la raison humaine naufragée. Ce que le crime ou la folie n'a pas saisi tombe sous un vent glacial d'ironie; ce que la gaminerie moderne a fait de l'épopée d'Ilion, Shakespeare l'a fait il y a trois siècles avec une profondeur d'ironie et de désenchantement qui ne laisse plus rien à flétrir. Çà et là, une figure idéale, Ophélie, Desdémona, Cordélia, qui passe et qui meurt. Tous les héros ont à lutter contre une force trop haute pour eux; partout les accès et les prostrations d'une volonté infirme, trop faible contre le monde, contre le malheur, contre la tentation, contre le mal qui lui vient des hommes, qui lui vient des choses ou qu'elle crée elle-même [1]. Affaissée ou exaltée, brisée ou bronzée, elle s'abandonne, et elle s'enfonce dans l'impuissance du découragement ou dans celle de la rage: le découragement de Hamlet, qui, au bord de l'action, recule et voit sa volonté se décolorer et pâlir aux teintes maladives de la pensée; la rage de Timon, qui jette au front de la société tout entière son cri de dégoût

1. Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Antoine, Angelo, Troïlus, Timon.

et de malédiction : « Tout est oblique, rien de droit dans nos natures maudites, rien que scélératesse franche : soyez donc toutes abhorrées, fêtes, sociétés, hordes des hommes !

Therefore be abhorr'd
All feasts, societies, and throngs of men ! »
(IV, 3, 20.)

Acte III (1608-1613). Le soleil ne devait point se coucher dans l'orage. La lutte cesse dans la pensée du poète, et son regard tombe plus serein sur le monde. Déjà, dans *Antoine et Cléopâtre,* quelque chose vient comme l'apaisement : des passions violentes et point de haine. Les deux héros sont tellement livrés à l'inconscient de l'instinct, si bien en proie sans défense à tous les vents du hasard moral, que l'irresponsabilité du destin les protège et un vague sentiment de pitié s'éveille et les enveloppe. Le poète pour la première fois se dégage de ses créations et domine du dehors ce monde qu'il met au monde. *Antoine et Cléopâtre* est aussi triste et plus vide encore pour le cœur qu'aucune des pièces de la période sombre; car ici il n'y a point de Cordélia; et l'on sent pourtant un calme nouveau, précurseur d'une période moins tourmentée. C'est celle de *Cymbeline,* du *Conte d'Hiver,* de la *Tempête*[1].

Cymbeline et le *Conte d'Hiver,* c'est encore l'éternel sujet d'*Othello,* mais Desdémona triomphe. Nous

1. Et des fragments shakespeariens de *Henri VIII* et de *Périclès.*

revenons au temps de *Much Ado*, mais par quel chemin et combien changé! Plus rien des folies de jeunesse, des extravagances amusantes, du marivaudage de Béatrice et de Benedick, des passions à fleur de cœur; l'être tout entier a été saisi et frissonne. Dans la *Tempête*, c'est *As You Like It* qui revient; mais quelle distance entre le bon duc de la forêt des Ardennes, qui oublie les injustices du monde à la chasse et dans les chansons, et le duc de l'île enchantée, le grand magicien détrôné, consolé par la science qui lui donnera l'empire de la nature et l'empire des âmes! La fantaisie revient dorer le crépuscule du poète, comme elle a doré son aurore; mais ce n'est plus la fantaisie de jeune homme qui s'amuse des tours d'Obéron et de l'attelage minuscule de la reine Mab : c'est la fantaisie d'une imagination d'homme, qui a donné asile sous ses ailes à toutes les fatigues de la pensée, et qui ne se repose dans son ciel idéal qu'après avoir fait le tour du monde et de la conscience. Ce n'est plus le rêve d'une nuit d'été, c'est le rêve des temps et de l'humanité[1]. L'angoisse de la destinée humaine qui hante Hamlet, et éclate en accents d'horreur dans les cris de Macbeth, a fait place à une tristesse douce, à une certitude résignée et tranquille, d'où s'épanchent sur le monde et l'homme des flots d'indulgence et

1. La *Tempête*, sous la main d'artiste de M. Renan, a fourni un cadre tout fait au drame de la pensée contemporaine (*Caliban*).

de pitié : « Nous sommes de la matière dont sont faits les rêves, et nos petites vies sont les îles du sommeil :

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep. »

(IV, 1, 156.)

Telle fut dans ses traits généraux la marche du génie de Shakespeare : de la fougue à l'angoisse, et de l'angoisse à l'apaisement : enivrement, désespérance, sérénité; d'abord la terre, puis l'enfer, puis un coin du ciel; des éclats de joie, le *De profundis*, puis un grand coup d'aile, *in excelsis*. Peu de poètes qui aient autant changé et en traits aussi visibles. La forme a changé autant que le fond, le style autant que la pensée : non seulement dans son moule extérieur et sensible, — la coupe du vers, — mais dans son essence intime, dans le mouvement où il pousse la pensée. Il y a aussi loin du style de *Roméo* ou de *Richard III* à celui de *Cymbeline* ou de *Macbeth* que du vers ou des caractères des uns au vers ou aux caractères des autres. Là-bas, la pensée, si ardente que la passion éclate, se développe au long, se poursuit dans ses dernières ramifications, épuise ses métaphores, assiste à elle-même : la langue, si audacieuse qu'elle soit, est correcte, classique, claire[1]; ici, la pensée déborde, elle brise le cadre étroit de la phrase; le mouvement des mots est

1. Voir le discours d'Edward, cité plus haut, pages 29-30.

trop lent pour suivre le torrent des idées et des images qui se précipite et se heurte; la ligne commence une idée et en achève une autre : la phrase oppressée crie et gémit sous l'effort de cette pensée tyrannique qui y jette d'un coup toutes les visions simultanées qui l'assiègent.

Comment se sont faits ces changements profonds? Serait-ce le retentissement, dans le génie, de quelque drame qui se dénouait dans la vie même et le cœur du poète? C'est pendant la première période, celle d'entrain et de jeunesse, qu'il a eu à lutter contre la pauvreté, contre la misère, contre l'envie ou le mépris, contre les dédains et les malveillances que tout génie naissant soulève : au contraire, dans la période du *De profundis*, sa fortune est faite, il est heureux, au sens mondain du mot : il est riche et soigne sa fortune, il va en justice pour 40 francs. Peut-être n'y a-t-il point désaccord entre ces vertus d'homme d'affaires et sa conception du monde à cette époque; les mêmes causes ont pu faire l'un et l'autre, le procureur âpre à son droit et le poète désenchanté : les deux fruits sortent des mêmes racines amères. L'hypothèse peut se donner large champ; le mieux est de se résigner au mot de Carlyle :

« De Shakespeare, combien qui reste caché! Ses douleurs, ses luttes silencieuses, connues de lui seul! Combien inconnu de lui-même et indicible! Racines souterraines, sève invisible, travaillant en silence. »

Ce n'est point par l'imagination seule qu'il a souffert, qu'il a désespéré, qu'il s'est apaisé : voyez Gœthe. Le génie froid peut créer la statue de marbre : la vie ne vient que de la vie.

CHAPITPE IV

SHAKESPEARE EN FRANCE

C'est, comme on sait, Voltaire qui le premier fit connaître Shakespeare à la France[1], et par la France à l'Europe[2]. Il l'imite même, mais

1. Dans ses *Lettres philosophiques* (écrites en 1726-1727, publiées en 1734). Quelques Français avant lui ont connu Shakespeare, mais il était inconnu du grand public. Boyer le cite dans sa grammaire anglaise (1700) et écrit : « Il y a du Sophocle et de l'Eschyle dans Shakespeare » ; mais Boyer est un réfugié. Destouches, en mission à Londres, de 1717 à 1723, traduit plusieurs scènes de la *Tempête* et plus tard imite Timon dans le *Dissipateur* (1737). Les imitations de Shakespeare, que l'on a cru retrouver, en plein XVII[e] siècle, dans l'*Agrippine* de Cyrano de Bergerac, sont en réalité des imitations de Sénèque.

2. L'Allemagne, bien qu'elle soit arrivée à se démontrer à elle-même que Shakespeare est un Allemand, a été plus lente que la France à le connaître (1741, traduction de Jules César, par W. von Borck) et aussi lente à le comprendre. S'il est vrai, selon l'expression assez prétentieuse de Heine, qu'une « splendide procession de rois littéraires de l'Allemagne soient venus l'un après l'autre jeter leur vote dans l'urne

timidement [1], et sans le comprendre de front : « Shakespeare est un sauvage avec des étincelles de

pour le proclamer l'empereur de la littérature », il faut avouer que ces électeurs d'élite, comme il arrive souvent aux électeurs, ne savaient pas toujours exactement pour quoi ils votaient. Gœthe, dans sa jeunesse, refait *Roméo* en style Davenant. Dans *Macbeth*, sous la main de Bürger (1784), qui a pourtant écrit *Lenore* et aurait mieux dû comprendre les choses de l'autre monde, le pouce du pilote, jeté par la tempête, que les sorcières recueillent pour leur chaudron magique (I, 3, 28), devient « le pouce d'un banqueroutier qui s'est pendu à un arbre » ; — pour l'amour de la rime, espérons-le (*Daum-Baum*). Au cinquième acte, la femme de chambre raconte au docteur la mort de lady Macbeth et le bon docteur s'écrie : « C'est indubitablement une attaque d'apoplexie, madame ; un coup de lancette la remettra. » — Schiller (1801) fait mieux encore : il supprime lady Macduff ; — ménageons la sensibilité du lecteur ; — il réforme le scandaleux portier, qui devient un parfait chrétien, prie et chante des hymnes ; les sorcières aussi ont bien changé : ce sont d'excellentes Euménides bien fâchées de pousser Macbeth à sa perte et qui réservent expressément son libre arbitre : Fichte n'est pas loin ; elles ont indubitablement étudié la métaphysique, et l'*impératif catégorique* n'a pas de secret pour elles. Il faut venir jusqu'à Schlegel et Gervinus pour trouver un sentiment vrai, bien que souvent encore traversé de raffinements bizarres et d'affectations de profondeur, surtout chez le premier. Les vingt volumes publiés par la Société shakespearienne d'Allemagne sont pour une bonne part consacrés à l'esthétique transcendante, à l'étude des caractères et des *caractéristiques*. Le sens de la poésie vivante s'évanouit dans ces extases guindées et pénibles. — Sur *Macbeth* en Allemagne, voir Furness, édition variorun de *Macbeth*, Appendices.

1. Il s'inspire de *Jules César* dans *Brutus* (1730), l'imite dans la *Mort de César* (1735), imite *Hamlet* dans *Eryphile* (1732), reproduit *Othello* dans *Zaïre* (1734). Il essaye de fonder le

génie[1]. » Quelques pièces, imparfaitement traduites dans le *Théâtre anglais* de Delaplace (1745), lui ouvrent la scène française : Ducis fait applaudir Hamlet par les talons rouges (1769). En 1776, une traduction complète par Letourneur paraît sous les auspices du roi de France et de la cour, et comme un hommage international au génie[2]. Voltaire s'effraye de ce mouvement qu'il a créé et qui le déborde : il craint pour Corneille, pour Racine, pour lui-même peut-être : Shakespeare n'est plus qu'un « saltimbanque qui a des saillies heureuses » : il le dénonce à l'Académie française, en séance

drame, ou du moins la tragédie historique ou nationale, à l'imitation de *Henry V*, dans *Adélaïde du Guesclin*, sifflée en 1734, applaudie en 1775. — Sur les rapports de Voltaire et de Shakespeare, lire Villemain, *Littérature du* XVIII[e] *siècle*, leçon IX.

1. N'oublions pas d'ailleurs que c'était, dans une certaine mesure, le jugement des Anglais eux-mêmes, en dépit de formules admiratives plus expansives : Pope oppose *Johnson's art* et *Shakespeare's nature* ; pour Gray (*the Progress of Poesy*), Shakespeare est avant tout *Nature's darling*.

2. « Ce n'est plus le temps où la nation française, concentrant sur elle-même toute son admiration, ne jetait qu'un regard dédaigneux sur les nations voisines... Aujourd'hui que ces nations l'ont enrichie de chefs-d'œuvres qu'elle admire et chérit, elle est devenue plus équitable. Dans ces premiers jours de justice et d'impartialité, Shakespeare peut paraître avec confiance dans la patrie des Corneille, des Racine et des Molière, et demander aux Français le tribut de gloire que chaque peuple doit au génie, et qu'il eût reçu de ces trois grands hommes s'il en eût été connu. » (Épître dédicatoire au roi, de Letourneur.)

solennelle[1], et trois ans plus tard, l'Académie, à sa mort, lui donne Ducis pour successeur (4 mars 1779).

Mais le Shakespeare qu'on applaudit est encore plus loin du vrai que celui de Davenant et de Dryden[2]; c'est un Shakespeare qui est allé dans les salons, qui a lu l'*Encyclopédie*, nourri de Rousseau, élégant, bien élevé, sensible. La Révolution survient; le drame shakespearien court les rues et l'Europe[3], et quand la littérature renaît, il se trouve que la Terreur, Marengo et Waterloo ont mieux plaidé la cause de Shakespeare que vingt professeurs d'esthétique. C'est autour de son nom que se livre la grande bataille entre classiques et romantiques; à présent, il a contre lui, au lieu de Voltaire, Hoffmann et Geoffroy, et pour lui, au lieu de Ducis, le *Globe*, Vigny, Hugo.

Il entre en triomphateur à Paris en 1827, introduit par Kemble et Macready; Shakespeare n'a plus

1. Le 25 août 1776.

2. Voir page 108.

3. Dans la littérature révolutionnaire un filet shakespearien côtoie le grand courant de la déclamation gréco-latine. Dans un article de la *Chronique du mois* (revue girondine de Condorcet, Mercier, Brissot), je trouve cette phrase : « Quand un peuple s'endort sur la foi d'un traité de roi, la moitié se réveille esclave, et l'autre ne se réveille point, » avec ce commentaire en note : *Lady Macbeth :* He sleeps. — *Macbeth :* When shall he awake? — *Lady Macbeth :* Never. (Numéro de février 1792, page 12.)

à craindre que les enthousiasmes des romantiques qui admirent à côté. A présent, la lutte finie, il est entré, comme un classique, dans le domaine de la pensée française.

II

MACBETH

CHAPITRE I

ANALYSE DE MACBETH

ACTE Ier. Scène I. — Trois sorcières dans une place déserte : une bataille se livre aux environs; elles se donnent rendez-vous pour le soir, après la bataille, sur la bruyère, pour se présenter à Macbeth. Quelque œuvre sinistre se prépare : « le beau, c'est l'horrible; l'horrible, c'est le beau. »

Scène II. — Un camp près de Forres. La bataille est finie. Un officier en sang apporte au roi d'Écosse, Duncan, la nouvelle de la victoire. Le courage indomptable de Macbeth, fils du thane de Glamis et cousin du roi, a écrasé et les rebelles écossais et les envahisseurs norvégiens; il a frappé de sa main le chef des rebelles, Macdowald, et enfin le roi de Norvège, Sweno, appelé par un traître, le thane de

Cawdor, est vaincu, demande la paix, offre rançon. Duncan prononce l'arrêt de mort du thane de Cawdor, déclare ses titres transférés à Macbeth et charge Rosse de lui en porter la nouvelle.

Scène III. — Une bruyère près de Forres. Les trois sorcières sont là. Elles content les œuvres qu'elles ont faites dans l'intervalle. Un bruit de tambour : c'est Macbeth ! Elles font la ronde magique et enchantent le sol où il va mettre le pied.

Macbeth paraît avec Banquo, qui a été avec lui le héros de la victoire. Banquo aperçoit les sorcières : « Qui êtes-vous, créatures étranges qui ne semblez pas de ce monde? » Elles se tournent vers Macbeth : « Salut, Macbeth ! thane de Glamis ! » dit la première. — « Salut, Macbeth ! thane de Cawdor ! » dit la seconde. — Et la troisième : « Salut, Macbeth ! qui seras roi. »

Macbeth tressaille et reste perdu dans le rêve. « Et moi, dit Banquo, si vous savez lire dans les germes du temps, dites-moi l'avenir, à moi aussi, qui pourtant ne désire ni ne redoute vos faveurs ni vos haines. »

« Salut, Banquo ! — moins grand que Macbeth et plus grand ; — moins heureux que Macbeth, plus heureux ; — père de rois, sans régner. »

Macbeth se réveille. « Son père vient de mourir et il est bien thane de Glamis ; mais thane de Cawdor, comment? Le thane vit encore. Et roi ! Est-ce pos-

sible, est-ce croyable? D'où ont-elles ces nouvelles étranges? Pourquoi l'arrêter sur la bruyère flétrie avec ces saluts prophétiques. Parlez! » Elles s'évanouissent.

« Fantômes! » dit Banquo. — « J'aurais voulu qu'elles restassent, murmure Macbeth. Vos enfants seront rois, Banquo! » — « Vous le serez vous-même. » — « Oui, roi, et thane de Cawdor. »

Survient Rosse, apportant à Macbeth les remerciements du roi, et, comme premier gage, le titre de thane de Cawdor.

L'enfer a dit vrai — Glamis, Cawdor : il ne reste qu'une promesse et la plus grande. Faudra-t-il aider le destin? Des visions de meurtre passent devant ses yeux et le font frémir. Mais non, si le sort veut qu'il règne, il règnera sans bouger.

Scène IV. — A Forres, au palais du roi. Duncan apprend l'exécution de Cawdor; cru si fidèle, et traître! Que ne peut-on sur le front d'un homme lire son cœur?

Macbeth entre.— « Comment payer, dit Duncan, la dette de la reconnaissance? » — Macbeth est assez payé par le service même qu'il rend.

Duncan, nageant dans la joie, désigne pour successeur son fils aîné Malcolm, et il s'invite lui-même au palais de Macbeth, à Inverness.

Macbeth prend les devants pour annoncer l'arrivée du roi et cacher son trouble. Malcolm désigné:

c'est une pierre nouvelle entre lui et le trône. Étoiles, cachez vos feux, que la lumière ne voie pas au fond de son cœur! — « Oui, Banquo, dit Duncan pendant que Macbeth s'éloigne, c'est un incomparable parent. »

Scène v. — A Inverness, au château de Macbeth. Lady Macbeth relit la fin d'une lettre de son mari, racontant la victoire et les prophéties. Elle songe : il faut qu'il soit roi. Mais elle craint sa faiblesse : il voudrait et n'ose pas : ses désirs sont criminels et il reculerait devant le crime.

Un messager annonce l'arrivée de Duncan, hôte de Macbeth. Lady Macbeth éclate. Elle le tient. Que la nuit vienne avec le plus épais de ses voiles, afin que son couteau ne voie pas les blessures qu'il fera!

Macbeth entre. « Salut, Glamis! Cawdor! et plus encore! — « Ma bien-aimée, Duncan vient ce soir! » — « Quand part-il? » — « Demain, sans doute. » — « Oh! ce demain-là, jamais soleil ne le verra! » — Macbeth hésite : « Une autre fois, nous en reparlerons. »

Scène vi. — Hautbois et torches. Duncan et sa suite arrivent devant le château. Duncan admire le site, respire l'air avec délices, et Banquo montre les nids de martinets logés dans les murs.

Lady Macbeth sort au-devant du roi. Elle se met, elle, sa maison et les siens, à ses ordres. Le roi prend sa main et entre au château.

Scène VII. Macbeth, seul dans une chambre du château. Si une fois le coup fait, c'était fini! Il sauterait sans peur par-dessus les risques de l'autre vie. Mais la leçon de sang peut se retourner contre nous, la coupe de poison que nous servons revenir à nos lèvres. Puis, comment égorger Duncan, — son parent, son roi, son hôte; et si bon, si doux, que ses vertus se lèvent entre le poignard et lui, et que la pitié noierait le crime dans une tempête de pleurs! Rien qui le pousse au crime qu'une folie d'ambition qui se précipite elle-même au gouffre.

Lady Macbeth entre. « Nous n'irons pas plus loin, dit Macbeth. — « Lâche qui voudrait et qui n'ose! » Elle l'écrase d'ironie et de mépris, l'encourage en montrant comme la chose est aisée, et le quitte dans l'admiration de son audace et dans l'enthousiasme du crime.

Acte II. Scène I. — Il fait nuit. Banquo et son fils Fleance entrent dans le château; Macbeth les reçoit. Il a veillé, il attend le signal de lady Macbeth. Laissé seul, il voit un poignard devant ses yeux; le manche, dirigé vers sa main, la cherche. Des gouttes de sang descendent le long de la lame. C'est la vision du meurtre avant le meurtre. La sonnette de lady Macbeth retentit: c'est le glas de Duncan; il se lève et va à son œuvre.

Scène II. — Lady Macbeth entre dans la chambre

que Macbeth vient de quitter. Elle a enivré les deux chambellans du roi, ils dorment d'un sommeil de mort ; elle a tiré leur poignard, car c'est avec ce poignard que Macbeth doit frapper pour que le soupçon du crime retombe sur eux. Elle aurait fait le coup elle-même, n'était que Duncan endormi ressemblait à son père. Macbeth crie de l'intérieur : « Qui est là? » Elle frémit. « Hélas! Ils se seront réveillés. Tout est perdu. » Non. Macbeth reparaît, tremblant, égaré, mais du sang sur la main. Ils s'étaient bien réveillés, l'un riant dans son sommeil, l'autre criant *Au meurtre!* Ils ont dit leurs prières, l'un « Que Dieu nous bénisse! » l'autre « Amen! » et se sont rendormis. Et lui, Macbeth, il voulait répéter cet *Amen :* pourquoi donc n'a-t-il pu? Pourquoi lui est-il resté enfoncé dans la gorge? Il avait pourtant bien besoin de bénédiction. Il entendait une voix qui criait : « Macbeth a égorgé le sommeil, plus de sommeil! Glamis ne dormira plus; Cawdor, Macbeth ne dormira plus. »

Il a rapporté les poignards, il faut les reporter là-bas et barbouiller de sang les deux chambellans. Il n'ose pas ; il ne peut supporter l'idée de ce qu'il a fait : comment, le spectacle? Elle ira pour lui.

On frappe, il tressaille. Comment se fait-il donc à présent que le moindre bruit le fait pâlir? Il regarde ses mains : oh! tout l'Océan passerait dessus sans les laver, elles teindraient d'incarnat les vagues infinies des mers.

Lady Macbeth revient, elle a tout arrangé. Allons! un peu d'eau ! une goutte d'eau nous lavera de tout cela. On frappe encore ; qu'il mette sa robe de nuit pour n'être pas surpris. Mais il reste perdu dans ses pensées : « Oh ! si ces coups pouvaient réveiller Duncan ! »

Scène III. — Le portier, à demi endormi, va ouvrir, en radotant des folies. C'est le thane de Fife, Macduff, qui a reçu l'ordre de se présenter de bonne heure chez le roi, pour affaire. Macbeth le reçoit et le conduit à la porte du roi. Tout à coup Macduff reparaît : horreur ! meurtre et trahison ! Sonnez le tocsin ! Réveillez-vous, Banquo, Donalbain, Malcolm !

Tous accourent, lady Macbeth elle-même. Macbeth et Lennox se précipitent dans la chambre du roi, Macbeth revient accablé. Il a vécu trop d'une heure, il n'y a plus rien pour lui dans la vie. Mais dans l'emportement de la colère il a tué les deux chambellans du roi, barbouillés d'un sang qui prouve leur crime; il regrette sa précipitation, mais il est trop tard. Lady Macbeth s'évanouit.

Les deux fils du roi, Malcolm et Donalbain, sont demeurés silencieux. Il ne leur reste qu'à s'enfuir : ils sentent le meurtre qui les guette, caché dans le trou des murs ; il y a des poignards dans le sourire des hommes. Pour diviser le danger, ils s'enfuient, Donalbain en Irlande, l'aîné, Malcolm, en Angleterre.

Scène IV. — Devant le château. Rosse et un ermite causent des événements qui viennent de se passer. Troubles dans le ciel et sur terre ; orages et prodiges. Macduff sort du château : Duncan, paraît-il, a été assassiné par deux de ses serviteurs, subornés par ses fils qui se sont enfuis. Macbeth est déjà proclamé roi et il est parti à Scone pour se faire sacrer. Rosse s'y rend pour assister à la fête ; Macduff ne veut pas en être : il rentre à Fife : puisse le nouveau règne ne pas faire regretter l'ancien !

ACTE III. Scène I. — A Forres, la capitale, dans le palais. Banquo seul. — Glamis, Cawdor, roi : les sorcières ont dit vrai, et il est à craindre que Macbeth n'y ait aidé. Mais, vraies pour Macbeth, leurs prophéties seraient-elles fausses pour lui, Banquo ? Une lignée royale sortirait-elle donc de lui un jour ?

Macbeth, la reine et sa suite entrent. Compliments du roi et de la reine à Banquo. Grand festin ce soir ; il en sera l'ornement. Mais Banquo doit s'absenter, il ne sera de retour que tard ; Macbeth s'informe avec intérêt de l'heure et si son fils l'accompagne. Banquo se retire. Macbeth ordonne de faire entrer les hommes qu'il attend.

Macbeth songe : régner n'est rien, mais régner en sûreté. Banquo est brave, de nature royale ; c'est le seul homme que Macbeth craigne, son génie tremble devant le sien. C'est à la race de Banquo que les

sorcières ont promis le trône ; à lui, Macbeth, rien qu'une couronne sans fruits, un sceptre stérile. C'est donc pour la postérité de Banquo qu'il a souillé son âme, empoisonné sa paix, livré au démon le joyau éternel de son âme ! pour faire des rois de la progéniture de Banquo !

Les gens qu'il a fait appeler entrent. Ce sont deux soldats de Banquo qui ont manqué leur fortune et prêts à tout pour se venger ou pour s'avancer. Il leur persuade que c'est Banquo qui est la cause de leurs échecs : sont-ils des chrétiens à prier pour qui les perd, ou sont-ils des hommes ? Ils se mettent aux ordres de Macbeth, il leur indique leur tâche.

Scène II. — Lady Macbeth a atteint son but, elle est reine ; pourquoi donc Macbeth reste-t-il soucieux et morne ? A quoi bon obtenir son vœu, si le contentement ne suit ? Autant vaut le sort de la victime si le crime ne cède qu'une joie incertaine. Qu'il oublie l'irréparable : ce qui est fait est fait.

Elle le croit plongé dans la vision du passé : c'est le spectre de l'avenir qui le tient éveillé. « Plutôt le cadre de l'univers éclater que de continuer à manger le pain de la peur et passer ses nuits dans l'horreur des rêves qui les ébranlent ! Banquo vit, et son fils Fleance ; mais ils ne sont pas invulnérables : avant que la chauve-souris revienne frapper de son vol nocturne le mur des couvents, une chose terrible

sera accomplie. Qu'elle n'essaye pas de pénétrer le secret : elle n'aura qu'à applaudir, sans les inquiétudes du crime. »

Scène III. — Banquo et Fleance reviennent ; près du palais, trois meurtriers les assaillent : Banquo meurt, Fleance échappe.

Scène IV. — Au palais de Macbeth : banquet ; lady Macbeth préside ; Macbeth va prendre place au milieu de ses thanes. Un des meurtriers paraît à la porte : Banquo est mort ; Macbeth éclate de joie ; mais Fleance est échappé : le voilà de nouveau emprisonné dans la peur et l'angoisse. La reine le rappelle à ses devoirs d'hôte : il se remet et, se dirigeant vers sa place, salue ses nobles : « Pourquoi Banquo n'est-il pas là ? La fête est incomplète sans lui. » A l'instant, un spectre sanglant, invisible pour tous, sauf Macbeth, marche à son siège. « Tu ne peux pas dire que c'est moi qui l'ai fait, s'écrie Macbeth, hors de lui. Si le charnier nous rend ses morts, il faudra donc prendre le ventre des vautours pour sépulcre. Autrefois, quand on vous brisait le crâne d'un homme, il mourait et c'était fini ; à présent, voilà qu'ils reviennent, avec vingt blessures au front, vous chasser de vos sièges. » Le spectre disparaît, la reine excuse le roi à ses hôtes : il est sujet à des accès ; ne pas y prêter attention. Lui-même revient à lui, s'excuse, boit à la santé de tous ses hôtes, en

particulier de Banquo, le cher absent qu'on regrette. Banquo évoqué reparaît : « Arrière, ombre horrible ! Oh ! comment pouvez-vous regarder ces choses sans que le rubis de vos lèvres en pâlisse ? » La reine congédie en hâte les invités consternés. Elle reste seule avec lui. La pensée de Macbeth s'enfonce de plus en plus en avant dans les calculs de sa terreur. Il ira le lendemain, de bonne heure, consulter les sorcières. Le sang appelle le sang. Macduff n'a-t-il pas refusé de se rendre à l'invitation du roi ? Il faudra que tout cède : il est trop avant dans le crime pour reculer ; revenir sur ses pas serait aussi long que traverser le torrent. Des choses étranges germent dans sa tête, qui doivent passer à l'acte sur l'instant. Leurs peurs sont des peurs de novices : ils sont encore jeunes dans le crime.

Scène v[1]. — La bruyère : les trois sorcières et Hécate leur maîtresse. Hécate les tance d'avoir trafiqué sans son aveu des choses de mystère avec Macbeth. Il va venir demain ; préparez tout.

Scène vi. — A Forres. Lennox et un lord, représentant l'opinion publique, causent des événements, d'abord à mots couverts, puis ouvertement.

Comme Macbeth a pleuré Duncan, Duncan mort ! avec quelle rage furieuse il a déchiré les deux

1. Scène interpolée. Voir pages 129 et suivantes.

meurtriers ! S'il saisissait Malcolm et Donalbain, il leur apprendrait ce que c'est qu'un parricide. De même à Fleance, qui doit être le meurtrier de Banquo, puisqu'il s'est enfui. Pauvre Banquo ! Aussi pourquoi sortir si tard ?

Macduff est disgracié pour avoir refusé de paraître au banquet du roi. Il s'enfuit auprès du roi d'Angleterre, où s'est déjà réfugié Malcolm. Puisse de là venir bientôt la délivrance pour ce pays qui souffre sous une main maudite !

ACTE IV. Scène I. — Les trois sorcières, dans une caverne. Elles préparent le chaudron magique d'où doivent s'élever les apparitions. Macbeth entre, les conjure de lui révéler l'avenir. Elles répondent par trois apparitions. D'abord une tête armée (celle de Macbeth) : « Macbeth, défie-toi de Macduff. » — « Tu es l'écho même de ma peur, » s'écrie Macbeth. Puis un enfant sanglant (Macduff) : « Macbeth, ne crains personne : nul ne peut te nuire qui est né de femme. » — « Allons, Macduff pourra vivre ! Mais non, il faut qu'il meure, pour forcer la fidélité du destin, et pour que Macbeth puisse dire à la peur qu'elle ment, et dormir en dépit du tonnerre. » — Troisième apparition : un enfant couronné, un arbre à la main (Malcolm) : « Ne crains rien ! Tu ne seras jamais vaincu, jusqu'au jour où le bois de Birnam marchera contre la colline de Dunsinane. » Macbeth tressaille de joie : qui pourra enrôler la forêt ? Si les

victimes ne se révoltent pas avant ce moment-là dans la tombe, il pourra vivre le bail de la nature. Reste un dernier souci qui l'inquiète : la race de Banquo doit-elle régner ? L'ombre de Banquo passe devant lui, puis huit ombres de rois, le dernier un miroir à la main où une file de rois se prolonge à l'infini. C'est donc vrai ! Ils régneront ! Maudite soit cette heure à jamais !

Qu'est-ce, ce galop de chevaux ? Des messagers annonçant que Macduff s'est enfui en Angleterre. — Macduff en fuite ! Le temps a prévenu la main de Macbeth. Dès cette heure, il faut que l'action marche de front avec la pensée et que le nouveau-né du cœur soit le nouveau-né de la main. Surprendre le château de Macduff, saisir Fife, tout égorger, femme, enfants, tout ce qui touche à Macduff.

Scène II. — Fife, au château de Macduff. Lady Macduff, abandonnée, apprend la fuite de son mari ; elle s'emporte contre lui, l'insulte avec amertume, plaint son petit enfant, qui l'interroge et, dans son innocence, joue avec la douleur de sa mère. Les meurtriers viennent : où est Macduff ? L'épouse se réveille dans les faiblesses de la femme : « En nul lieu si profane, j'espère, où tel que toi puisse le rencontrer. » — « C'est un traître ! » crie un des assassins. — « Tu mens ! » crie l'enfant : l'homme égorge l'enfant, qui meurt en criant : « Sauve-toi, ma mère ! »

Scène III. — En Angleterre, devant le palais du

roi. Macduff excite Malcolm à reconquérir son trône et délivrer l'Écosse. Malcolm se défie ; il se sait enveloppé de traîtres ; qui l'assure de la bonne foi de Macduff ? Macduff se récriant avec indignation, Malcolm change de ton, il se ternit lui-même, se charge de vices imaginaires, à faire regretter Macbeth. L'indignation crédule de Macduff et son désespoir lui prouvent qu'il n'est pas en présence d'un traître et lui rendent confiance en sa loyauté.

Arrive d'Écosse Rosse ; il décrit l'horreur des choses dans sa patrie, qui est la tombe et non plus la mère de ses enfants. La coupe est pleine, que Malcolm paraisse en Écosse, et son œil créera des soldats, fera combattre les femmes. Mais Rosse a une nouvelle terrible à apprendre à Macduff, le massacre des siens. Macduff, accablé, se relève pour la vengeance : vienne le démon d'Écosse à la portée de son épée, et, s'il échappe, aussi bien le ciel pourra lui pardonner !

Acte V. Scène i. — A Dunsinane, forteresse de guerre de Macbeth. La femme de chambre de lady Macbeth l'a vue la nuit se lever, entrer dans son cabinet, écrire, lire sa lettre, retourner à son lit, tout cela endormie. Le médecin de la reine veille avec elle pour vérifier.

Lady Macbeth paraît, un cierge allumé à la main, endormie, les yeux ouverts, mais sans voir. Elle frotte sa main, car il n'a pas suffi d'une goutte

d'eau pour se laver du meurtre. Pars, tache maudite ! Qui aurait jamais cru que le vieil homme eût tant de sang dans les veines ? Elle rejoue toutes les scènes sinistres qu'elle a vues. L'odeur du sang reste à la main : tous les parfums de l'Arabie passeront en vain sur cette petite main.

Le crime a livré son secret à l'oreiller sourd. Le médecin et la femme se séparent en frémissant. C'est d'un prêtre qu'elle a besoin.

Scène II. — Les Écossais révoltés campent autour de Dunsinane : ils vont faire jonction avec leurs alliés anglais, conduits par Siward, oncle de Malcolm, près du bois de Birnam. Macbeth s'est fortifié dans Dunsinane, frémissant, mais confiant.

Scène III. — Dunsinane. Macbeth voit les siens fuir un à un ; qu'importe ? N'est-il pas invulnérable ? Où est l'homme, non né de femme, qui doit le vaincre ? On lui annonce l'approche de dix mille Anglais. La lassitude l'envahit un instant. Il a vécu assez ; sa vie en est à la feuille jaunie ; et même chez ses quelques sujets restés fidèles il sent des malédictions, muettes, mais profondes ; des hommages du bout des lèvres, que les pauvres âmes refuseraient si elles l'osaient. Il se relève : qu'on pende ceux qui parlent de trembler !

Il s'informe de lady Macbeth à son médecin. Ne pourrait-il pas la guérir, déraciner le souvenir qui

la ronge, soulager ce cœur oppressé avec quelque antidote d'oubli ? — Non ! Elle est malade d'un mal qu'elle seule peut soigner. — Aux chiens la médecine ! Et l'Écosse, peut-il du moins guérir l'Écosse ? Quelle rhubarbe, quel séné, quel purgatif pour la débarrasser de ces Anglais ? Mais qu'importe ? La forêt de Birnam marchera-t-elle jamais sur Dunsinane ?

Scène IV. — Près de Birnam ; les Anglais et les Écossais ont fait leur jonction. Malcolm ordonne à chaque soldat de couper une branche d'arbre et d'avancer en s'en couvrant pour dissimuler leur nombre.

Scène V. — A Dunsinane. Macbeth attend le siège sans crainte : qu'ils restent devant ses murs jusqu'à ce que la faim et la fièvre les rongent. Un cri de femme retentit : c'est lady Macbeth qui vient de mourir. Mais Macbeth est gorgé d'horreurs, il n'a pas un tressaillement. Il aurait bien fallu qu'elle meure un jour et que le demain, ajouté au demain, mît fin à la misérable comédie.

Une nouvelle plus effrayante survient : le bois de Birnam est en marche sur Dunsinane. Les sorcières ont menti par la bouche de la vérité. Aux armes ! Assez du soleil ! Vienne le naufrage ! Il sort de la forteresse : au moins mourir sous le harnais !

Scènes VI et VII. — Dunsinane. L'armée de Macduff

apparaît devant le château. Siward et son fils attaquent d'un côté, Malcolm et Macduff de l'autre.

Le jeune Siward attaque Macbeth ; mais il est né d'une femme : il succombe.

Le château se rend sans lutte au vieux Siward.

Scène VIII. — Macduff cherche Macbeth : si Macbeth meurt d'une autre main que la sienne, le spectre de sa femme et de ses enfants le hantera jusqu'au bout. Il le rencontre; mais Macbeth l'évite, seul de tous les hommes, car « il a déjà sur l'âme trop du sang de Macduff ». Macduff répond à coups d'épée. « Peine inutile, sa vie est enchantée, elle ne cédera qu'à un homme non né de femme. » — « Charme stérile. Le démon ne t'a donc pas dit que Macduff a été retiré avant l'heure du sein de sa mère morte? » Macbeth pousse un cri de malédiction, mais lutte jusqu'au bout.

La bataille est finie : on pleure les morts. Macduff revient, la tête de Macbeth au bout d'une pique. Malcolm est roi d'Écosse.

CHAPITRE II

SOURCES DE MACBETH

I

Shakespeare a puisé pour ses tragédies historiques à deux sources : Plutarque et Holinshed; Plutarque, pour l'antiquité classique[1], Holinshed, pour l'histoire nationale[2]. C'est dans Holinshed qu'il a pris Macbeth. Voici ce qu'il y trouvait :

Le roi d'Écosse, Malcolme, avait deux filles, Béatrice et Doada, qui eurent chacune un fils, l'un Duncan, l'autre Makbeth. Malcolme étant mort sans enfants, Duncan monta sur le trône; c'était un homme doux et bon, mais faible. Makbeth était vaillant, et, n'était sa cruauté, digne de régner. Le

1. Le *Plutarque* d'Amyot, traduit en anglais par North. *Plutarch's Lives*, in English, from the French of Amyott, 1579.)

2. Raphael Holinshed, the *Chronicles of Englande, Scotlande, and Irelande*, Lond. 1577, 2 vol. fol.

peuple aurait souhaité que les caractères des deux cousins fussent fondus en un seul ; avec la douceur de Duncan et le courage de Makbeth, on eût fait un roi.

La faiblesse[1] de Duncan encouragea les malfaiteurs. Banquho, thane de Lochquhaber[2], levant les impôts pour le roi, fut assailli par des rebelles, dépouillé, et se sauva à grand'peine. Un sergent d'armes, envoyé pour sommer les rebelles de comparaître en cour royale, fut insulté et tué, et les coupables, levant le masque, entrèrent en insurrection ouverte sous la conduite d'un nommé Makdowalde ; celui-ci forma une armée, partie de rebelles, partie d'aventuriers appelés des îles de l'Ouest, et de mercenaires irlandais, nommés Kernes et Galloglasses[3], et il défit les troupes envoyées contre lui.

Makbeth, mis avec Banquho à la tête de l'armée royale, attaqua l'armée de Makdowalde, qui, vaincu, s'enferma dans un château avec sa femme et ses enfants, puis, voyant tout espoir perdu, les tua et lui-même après eux. Makbeth envoya sa tête au roi, fit pendre le corps au gibet et mit à mort les prisonniers. Ainsi fut rétabli l'ordre par l'énergie de Makbeth.

1. Ce paragraphe et les trois suivants sont la source de I, 2.

2. Au sud du comté d'Inverness.

3. Acte I, 2, 13. Les renvois se rapportent à notre édition classique de *Macbeth*.

Là-dessus l'on apprend que Sueno, roi de Norvège, a débarqué à Fife[1] avec une armée puissante pour conquérir l'Écosse. Trois armées marchent contre lui, sous les ordres, l'une de Makbeth, l'autre de Banquho, la troisième du roi même. L'armée du roi est battue et Duncan se réfugie au château de Bertha. Assiégé par Sueno, il ouvre des négociations feintes, et, les Danois souffrant de la disette, il leur envoie des vivres, où il mêle un narcotique. Pendant qu'ils sont plongés dans un sommeil de plomb, Makbeth, averti secrètement, survient et les extermine sans danger : Sueno seul échappe avec dix hommes. Une armée de revanche, envoyée par le roi d'Angleterre, Canute, frère de Sueno, est détruite par Makbeth et Banquho. Les fugitifs obtiennent à prix d'or la permission d'enterrer leurs morts à Saint-Colme's Inche[2].

Peu après[3] se passa un événement merveilleux qui devint cause de bien des troubles en Écosse. Il arriva que Makbeth et Banquho, en route vers Fores, où le roi se trouvait alors[4], passant par champs et par bois, rencontrèrent dans une prairie trois femmes en costume étrange et qui ressemblaient à des créatures d'un autre monde. Comme ils les regardaient avec étonnement et attention, la première d'entre

1. Source de I, 2, 50.
2. Source de I, 2, 64.
3. Source de I, 3.
4. Source de I, 3, 39.

elles prit la parole et dit : « Salut, Makbeth, thane de Glammis ! » (Il venait récemment d'entrer en possession de cette dignité par la mort de son père, Synel.) La seconde dit : « Salut, Makbeth, thane de Cawder ! » Et la troisième dit : « Salut, Makbeth, qui seras roi d'Écosse ! »

Alors Banquho : « Quelle sorte de femmes êtes vous, dit-il, qui adjugez à mon ami de si hauts offices et la royauté même, et rien à moi? » — « Non, répondit la première, nous te promettons mieux qu'à lui; car lui régnera bien en réalité, mais avec une fin funeste, et il ne laissera pas de postérité pour lui succéder : toi, tu ne régneras pas, mais de toi sortira une longue et ininterrompue lignée de rois d'Écosse. »

Sur ces mots les trois femmes disparurent. Makbeth et Banquho ne virent là d'abord qu'une apparition illusoire : Banquho appelait en plaisantant Makbeth roi d'Écosse, et Makbeth répondait en l'appelant père de rois. Mais plus tard, l'opinion courante fut que ces femmes étaient *les sœurs fatales*[3], c'est-à-dire les déesses de la destinée, ou quelques nymphes ou fées douées de la science de l'avenir, car tout se passa comme elles l'avaient dit. En effet, peu après, le thane de Cawder fut condamné à Fores pour haute trahison, et ses biens

3. *The weird sisters*, les trois Nornes de l'Edda (Urd, Werdandi et Skuld : Passé, Présent, Avenir), les Parques des Latins, les Μοῖραι des Grecs.

et charges furent transférés par le roi à Makbeth[1].

La nuit suivante, Banquho dit en plaisantant à Makbeth : « Tu as obtenu ce que t'avaient annoncé les deux premières sœurs, il ne te reste qu'à obtenir ce qu'a prédit la troisième. » Là-dessus Makbeth se prit à réfléchir et à songer comment il pourrait obtenir le trône : mais il se dit qu'il fallait attendre que les circonstances l'y portassent par l'action de la Providence, comme il était advenu précédemment.

Mais peu après[2] le roi, qui avait deux fils, créa l'aîné, Malcolme, prince de Cumberland, ce qui était le désigner pour successeur. Voyant par là ses espérances tranchées (car la loi d'Écosse voulait que, si l'héritier légitime n'était pas en état d'exercer le pouvoir, le parent le plus proche après lui reçût la couronne), Makbeth se prit à chercher comment il pourrait gagner le trône par force, s'y croyant autorisé par le tort que lui faisait Duncan. Les paroles des trois sœurs l'y encourageaient grandement, mais c'était surtout sa femme qui l'y pressait, étant très ambitieuse et brûlant d'une soif inextinguible de porter le nom de reine[3].

Aussi[4], se concertant avec ses amis les plus intimes, Banquho le premier, il s'assura leur appui,

1. I, 2, 66 ; 3, 106 ; 4, 1.
2. Source de I, 4.
3. Source du caractère de lady Macbeth ; voir page 79.
4. Source de II, 2.

tua le roi à Inverness, quelques-uns disent à Botgofuane, dans la sixième année de son règne, et, escorté de ses complices, il se rendit à Scone[1], où, de l'assentiment unanime, il reçut l'investiture royale, suivant le cérémonial accoutumé. Le corps de Duncan fut transporté à Elgyn, où il reçut les obsèques royales, puis de là à Colmekill, où il fut déposé dans le tombeau de ses ancêtres, en l'an 1040 du Sauveur. Les deux fils de Duncan, Malcolme Canmore et Donald Bane, craignant pour leur vie, s'enfuirent, l'un en Cumberland, l'autre en Irlande[2].

Makbeth, roi, fit régner l'ordre et la justice, réprimant les troubles et les crimes, mettant à mort les séditieux, entre autres le thane de Rosse. Dix années se passèrent ainsi tranquillement. Mais ce n'était qu'un zèle contrefait, et il montra à la fin ce qu'il était et se livra à sa cruauté naturelle, stimulé par ses terreurs qui lui faisaient craindre qu'on ne le servît un jour de la même coupe qu'il avait servie à son prédécesseur[3]. La promesse faite à Banquho par les sœurs de la destinée lui torturant l'esprit[4], il invite à un festin donné en leur honneur Banquho et Fleance son fils; mais des meurtriers apostés devaient les égorger au sortir du palais, de sorte qu'il pût se débarrasser d'eux

1. Source de II, 4, 31.
2. Source de II, 3, 120.
3. Cf. I, 7, 10.
4. Source de III, 1, 47-71; 2, 25 et suite.

sans se compromettre[1]. Banquho périt, mais Fleance s'enfuit à la faveur de la nuit[2] et se dirigea au pays de Galles. Il y épousa la fille du roi, contre le gré du roi, qui le fit périr; mais il laissait un fils, Walter, qui retourna en Écosse à la suite de la reine Marguerite et devint lord Steward[3]; un de ses descendants, Walter Steward, épousa Mariorie Bruce, fille du roi Robert Bruce, et son fils Robert montant sur le trône fonda la dynastie des Stuarts. Ainsi s'accomplit la prédiction faite à Banquho[4].

Le meurtre de Banquho fut la fin de la prospérité. Chacun se sentant menacé, tous le craignaient et il craignait tous, et il ne fut plus occupé qu'à se débarrasser de ceux qu'il croyait dangereux. Il versa le sang avec délices, s'enrichissant des dépouilles de ses victimes, et, pour mieux assurer sa tyrannie, il fit construire un château fort sur une colline nommée Dunsinnane, située à dix milles de Perth, et si haute, que de là on voit les pays d'Angus, Fife, Stermond et Ernedale. La construction de ce château ruinait le royaume; car on ne pouvait transporter les matériaux nécessaires au sommet d'une colline si haute sans grand'peine ni grand embarras.

Makbeth, décidé à en venir à bout, ordonna aux thanes de chaque comté de venir y travailler à tour

1. Source de III, 1, 131.
2. Source de III, 3.
3. Sorte d'intendant général. Voir page 143.
4. Cf. IV, 1, 110 suite.

de rôle. Quand vint le tour de Makduffe, thane de Fife, il envoya des ouvriers auxquels il recommanda tout le zèle possible; mais il ne vint pas en personne, craignant le roi, qu'il savait mal disposé à son égard. Makbeth, s'étant aperçu de l'absence de Makduffe, lui en sut mauvais gré, d'autant plus qu'il le jugeait trop puissant ou qu'il avait appris de certaines sorcières qu'il devait se défier de Makduffe qui chercherait un jour à le détruire. Et il l'aurait mis à mort, n'était qu'une autre sorcière en qui il avait grande confiance lui avait dit qu'il ne serait jamais tué de la main d'homme né de femme, ni vaincu tant que le bois de Bernane ne serait pas venu au château de Dunsinane[1].

Mais Makduffe, craignant sa vie en péril, passa en Angleterre, pour pousser Malcolme à revendiquer la couronne[2]. Makbeth, informé d'abord par ses espions, se présenta en force au château de Makduffe, espérant l'y trouver encore; les habitants ouvrirent sans résistance, et Makbeth massacra la femme et les enfants de Makduffe[3].

Cependant, Makduffe arrivait en Angleterre auprès de Malcolme, auquel il fit connaître les cruautés de Makbeth, la misère de l'Écosse, les vœux qu'elle faisait pour la délivrance et l'espoir qu'elle mettait en Malcolme. Celui-ci, se défiant de Makduffe, car il

1. Source de IV, 1.
2. Source de III, 6, 29.
3. Source de IV, 2.

se savait environné d'émissaires de Makbeth, se noircit lui-même de vices qui, dit-il, le rendraient bientôt plus odieux que Makbeth même : luxure effrénée, avarice insatiable. Makduffe essaye de le défendre contre lui-même et d'atténuer les effets de ces vices; mais quand Malcolme s'accuse de fourberie et de mensonge, Makduffe éclate et s'écrie : « Oh! ceci c'est le pire de tous, je te quitte et crie : O malheureux et misérables Écossais, qui êtes ainsi en proie à tant de calamités, l'une au-dessus de l'autre! Adieu, Écosse! c'est maintenant que je me considère comme exilé pour toujours, sans confort ni consolation! » et les pleurs ruisselaient le long de ses joues en abondance.

Malcolme, convaincu par cet élan de la sincérité de Makduffe, le désabuse et le rassure[1]. Bientôt Makduffe paraît à la frontière d'Écosse, où il fait appel secrètement aux nobles du royaume, tandis que Malcolme obtient du roi d'Angleterre, Édouard le Confesseur, dix mille hommes sous les ordres du comte de Northumberland, Siward, beau-frère du feu roi Duncan[2].

La désertion se met dans les rangs de Makbeth : ses amis lui conseillent de fuir dans les îles de l'Ouest, où il pourra lever des troupes de mercenaires plus fidèles que ses sujets; mais, confiant

1. Source de IV, 3.
2. Source de V, 2.

dans les prophéties, il reste et s'enferme dans le château de Dunsinane[1].

Malcolme arrive avec son armée, de nuit, au bois de Byrnan, et donne ordre que chaque homme prenne en main une branche d'arbre et s'avance ainsi, de façon à ce qu'au lendemain matin ils puissent arriver, sans être aperçus, aussi près que possible de l'ennemi[2].

Au matin, Makbeth, qui les voit venir ainsi, s'étonne d'abord; puis la prophétie de la sorcière lui vient en l'esprit et il comprend qu'elle est accomplie[3].

Néanmoins, il range ses hommes en bataille et les exhorte à se battre vaillamment; mais à peine ses ennemis ont-ils jeté bas les branches, que Makbeth, voyant leur nombre, s'enfuit; Makduffe le poursuit jusqu'à Lunfannain. Makbeth, serré de près, se retourne et s'écrie : « Traître, à quoi te sert de me poursuivre, puisque je ne dois pas périr de la main d'homme né de femme? Viens donc et reçois ta récompense. » Et il lève son épée pour le frapper. Mais Makduffe évite l'épée et, le sabre en main, répond : « Ta cruauté insatiable va donc prendre fin, car je suis celui-là même que tes sorciers ont prédit : car je ne suis point né de femme, mais j'ai été arraché du sein de ma mère morte ; » et mar-

1. Source de V, 3.
2. Source de V, 4.
3. Source de V, 5.

chant sur lui, il le tue, lui tranche la tête et la porte sur un pieu à Malcolme[1].

Ainsi périt Makbeth, après un règne de dix-sept ans. Dans le commencement de son règne il avait accompli beaucoup d'actes honorables et profitables au bien public ; mais, plus tard, par l'illusion du diable, il déshonora son règne par la plus abominable cruauté. Il fut tué l'an de l'incarnation 1057.

Tel est le Macbeth de Holinshed, très différent du Macbeth de l'histoire, qui fut un des meilleurs princes que l'Écosse ait eus[2] ; mais ici peu importe le vrai Macbeth, que Shakespeare n'a pas connu : qu'a-t-il fait de celui qu'il connaissait ?

Le Macbeth de Holinshed a droit à la couronne : il croit avoir à se plaindre de Duncan, il conspire pour arriver au trône et il y arrive à la façon ordinaire du moyen âge, par le meurtre. Shakespeare supprime ou rejette dans l'ombre ces motifs trop généraux ou qui feraient circonstances atténuantes ; il met en relief les deux traits particuliers qu'il trouve, l'un d'ailleurs à peine indiqué, dans la chronique : l'action des sorcières et l'action de lady Macbeth. Ce sera, comme dans Holinshed, un homme vaillant, ambitieux, violent, mais d'une imagination qui frémit au moindre choc, qui s'ébranle aux im-

1. Source de V, 7.
2. Voir chapitre VI.

pulsions mystiques de l'autre monde comme aux appels passionnés de la femme aimée, impuissant à résister à l'image présente. Il hésite devant le crime : le spectre de la trahison et du meurtre l'effraye comme tous les autres spectres ; mais, une fois le premier pas dans le sang, il y va de l'avant avec une fureur croissante, et la vision du crime passé ne fait qu'évoquer la vision d'un crime nouveau qui puisse chasser celle-là de ses yeux et de sa pensée ; c'est la paix et l'apaisement qu'il cherche dans le sang, et c'est pour cela qu'il n'y a ni arrêt ni trêve. La prophétie des sorcières a éveillé du premier coup les rêves et les ambitions endormis dans son cœur, et a du premier coup jeté en lui l'idée du crime ; mais, au bord de l'action, il s'arrête effrayé. Lady Macbeth est là pour lui faire franchir le gouffre. Lady Macbeth sort d'une ligne de Holinshed : « Sa femme surtout le pressait, brûlant d'une soif inextinguible de porter le nom de reine[1]. » Elle est là tout entière, avec sa violence irrésistible et ses contradictions inexplicables de la fin. Il semble au premier abord que Macbeth et sa femme aient fait échange de caractère au cours du drame : elle commence, et lui finit, par les résolutions instantanées et irrésis-

1. The woordes of the three sisters also... greatly encouraged him herevnto, but specially his wife lay sore vpon him to attempt the thing, as that she was very ambitious, brenning (burning) in vnquenchable desire to beare the name of a Queene.

tibles, les éclats de passion aussitôt traduits par l'action ; et c'est à elle à finir, comme lui a commencé, par les angoisses qui ressemblent à des remords, par les visions effrayantes et délirantes. Il craint, lui, que l'Océan entier ne passe sans l'effacer sur la goutte de sang que Duncan a laissée sur sa main[1] ; mais cette goutte de sang, c'est elle qui la verra, c'est elle qui essayera de l'effacer, et qui essayera en vain, avec un interminable soupir de lassitude et de désespoir[2]. C'est que lady Macbeth n'est pas un *monstre*, comme quelques actrices l'ont voulu, c'est une *femme ;* elle n'a eu de force que pour un seul désir et pour un seul crime. Elle veut être reine, parce qu'elle doit l'être, puisque le destin le veut ; il y aurait crime et lâcheté à s'y soustraire[3], et elle y marche aveuglément, comme une force inconsciente et fatale. Le crime accompli,

1. II, 2, 45. What hands are here?
Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No; this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,.....

2. II, 2, 72. A little water clears us of this deed :
How easy is it, then !

V, 1, 47. Here's the smell of the blood still : all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. Oh ! oh ! oh !

3. I, 5, 26. Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thy ear :
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from *the golden rond*
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crown'd withal.

Cf. I, 7, 35 suite.

le désir assouvi, le destin épuisé, elle retombe dans toute la profondeur de sa faiblesse de femme[1], dépouillée de toute cette force de volonté surnaturelle qui n'a plus rien où s'alimenter, et elle s'évanouit dans un cri de désespoir et d'angoisse.

II

La fin de Duncan, telle que Holinshed la raconte, ne prêtait pas à la psychologie dramatique : Shakespeare, en feuilletant son chroniqueur, trouva à souhait ce qu'il lui fallait dans l'histoire du roi Duffe, un des prédécesseurs de Duncan.

Le roi Duffe avait fait pendre au château de Fores quelques nobles révoltés. Parmi eux se trouvaient des parents de Donwald, gouverneur de Fores, serviteur fidèle du roi, qui intercéda en vain en leur faveur. Il en conçut un courroux mortel, et sa femme, partageant ses sentiments, l'engagea à se venger par le meurtre. Le roi, qui avait grande confiance en Donwald, logeait souvent dans son château, sans autre garde que les soldats de son hôte. Une fois qu'il avait reçu le roi, celui-ci, à la veille de son départ, appela devant lui ceux qui l'avaient bien servi, Donwald tout le premier, les remercia

1. Au plus profond de l'horreur elle a, elle aussi, des tressaillements de la nature humaine : prête à frapper Duncan, elle a reculé, parce que, dans son sommeil, il ressemblait à son père (II, 2, 12).

cordialement et leur distribua des présents et des dignités[1]. Après avoir longtemps causé avec eux, il se retira dans sa chambre à coucher, où ses deux chambellans le mirent au lit ; puis ils allèrent rejoindre Donwald et sa femme, qui les traitèrent si bien que, rentrés dans la chambre du roi, ils tombèrent ivres-morts[2]. Donwald, quoiqu'il eût horreur du crime projeté, cédant à l'impulsion de sa femme, — un doublet de lady Macbeth, — fit venir quatre meurtriers, auxquels il donna ses instructions, et, un peu avant le chant du coq, ils égorgèrent le roi sans bruit et transportèrent le corps par les champs, à deux milles du château, jusqu'à un ruisseau qu'ils détournèrent ; ils creusèrent une fosse dans le lit, y ensevelirent le roi, puis ramenèrent le courant. Donwald craignait que, si on trouvait le corps, il ne saignât en sa présence et ne le dénonçât ainsi[3].

Cependant Donwald restait avec les gens du guet, avec qui il passa le reste de la nuit. Au matin, au bruit que firent les gens du château en trouvant le lit

1. Source de I, 4.
2 Source de I, 7, 63; II, 2, 5.
3. On croyait au moyen âge que le sang de la victime, si ancien que soit le meurtre, se reprend à couler en présence du meurtrier: c'est le sang d'Abel qui crie au Seigneur. Scott a mis en scène cette croyance dans son roman de la *Belle fille de Perth* (ch. XXIII). Shakespeare y fait allusion dans *Richard III*, I, 2, 55, et peut-être dans *Macbeth* même, II, 2, 60: *If he do bleed*, I'll gild the faces of the grooms withal.

royal vide et ensanglanté, il s'élança dans la chambre avec les gens du guet, comme s'il ne savait rien de la chose, et, trouvant des marques de sang sur le lit et sur le plancher, il tua sur-le-champ les chambellans, comme coupables du meurtre[1], et courut comme un fou dans tout le château à la recherche du corps ; bref, il déploya tant de zèle dans la recherche et la punition des meurtriers, que les lords présents ne purent s'empêcher de soupçonner qu'il n'était point net[2]. Mais comme il était tout-puissant dans le pays, ils attendirent que le temps et le lieu fussent meilleurs.

Six mois durant après ce meurtre, la lune ni le soleil ne se montrèrent, le ciel resta couvert de nuages, et des vents et des orages continuels firent craindre au peuple la fin prochaine du monde[3].

En transportant ces scènes dans l'histoire de Macbeth, Shakespeare du même coup introduit l'horreur tragique dans le drame et le combat moral dans le cœur de son héros : car Duncan n'est plus

1. Source de II, 3, 89.
2. Cf. III, 6, 11 et suite.
3. II, 3, 35.

> The night has been unruly...
> Lamentings heard i' th' air, strange screams of death,
> And prosphesying...

II, 4, 5.

> Thou seest, the heavens, as troubled with man's act,
> Threaten his bloody stage...

un rival à supprimer, c'est un hôte à égorger[1]. Ceci le conduit à un changement nouveau dans la tradition qu'il manie : l'intérêt de la lutte morale est tout entier dans Macbeth, qui dès lors n'a plus besoin de complice ; Banquo, d'ailleurs, ancêtre légendaire des Stuarts, ne pouvait paraître comme meurtrier dans une pièce jouée en présence et en l'honneur du premier des Stuarts anglais[2] : il devient disponible, et l'intérêt dramatique, concordant avec les convenances de l'actualité, demande que le compagnon de victoire de Macbeth fasse contraste avec lui. Lui aussi, le destin lui a ouvert des perspectives glorieuses ; lui aussi, avec le germe naturel de l'ambition[3], aurait pu se laisser tenter au crime ; il en refoule l'idée au loin, il craint que les rêves même, dans l'abandon de la nuit, ne lui fassent venir au cœur des pensées sinistres[4], et,

1. I, 7. 12 et suite.

He's here in double trust ;
First, as I am his kinsman and his subject,
Strong both against the deed ; then, as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself.

2. Voir le chapitre suivant.

3. III, 1, 9.

... it was said
... that myself should be the root and father
Of many kings.

4. II, 1, 8.

.... merciful powers,
Restrain in me the cursed thoughts that nature
Gives way to in repose.

laissant le destin maître de l'avenir obscur, s'attache obstinément au devoir clair du présent.

Telles sont les modifications essentielles que Shakespeare introduit dans la tradition ; par elle-même, elle offrait déjà, comme Buchanan l'observait dès 1582, une matière dramatique [1] ; mais la *matière* seule était dramatique ; transformée par Shakespeare, les *caractères* mêmes le deviennent.

Le poète n'a plus dès lors qu'à suivre fidèlement [2] le récit du chroniqueur, dont il emprunte souvent jusqu'aux expressions. Certains des traits qu'il ajoute sont empruntés ou inspirés d'autres parties de Holinshed : par exemple, le récit de la mort du jeune Siward [3] et le cri de Macbeth : Macbeth a tué le sommeil [4] !

Il est cependant toute une série de traits, et des plus originaux, dont il n'y a pas trace dans Holinshed : l'apparition du spectre de Banquo, les visions du quatrième acte, la scène de somnambulisme. Une question nouvelle se pose donc ici : ces

1. Multa hic fabulose quidam nostrorum affingunt : sed, quia theatris aut Milesiis fabulis sunt aptiora, quam historiæ, ea omitto. (*Rerum Scoticarum Historiæ*, VII, 13.)

2. Quelquefois trop fidèlement : la longue scène, un peu traînante et sans réelle portée pour l'action, entre Macduff et Malcolm (IV, 3), n'est que la mise en vers d'un morceau de rhétorique morale de Holinshed, qui lui-même reproduit le latin de Fordun

3. V, 7, 8.

4. Voir chapitre VIII.

traits nouveaux sont-ils de l'invention de Shakespeare, ou les a-t-il pris ailleurs? En d'autres termes, Holinshed, qui est sa source principale, est-il sa source unique? Comme les autres chroniques que Shakespeare aurait pu consulter ne présentent pas ces traits[1], ces sources ne pourraient être que des sources dramatiques : Shakespeare a-t-il, ici comme dans *Hamlet*, travaillé sur un drame préexistant ?

Ce problème exige la solution d'une question préliminaire : quelle est la date de *Macbeth?*

1. Voir page 140, note 4 et tout le chapitre VI.

CHAPITRE III

DATE DE MACBETH. — DRAME ANTÉRIEUR SUR LE SUJET

I

Le 20 avril 1611[1], l'astrologue Simon Forman assistait à la représentation d'une pièce intitulée *Macbeth*, au théâtre le Globe, et il donne dans son journal, à cette date, une analyse de cette pièce, qui répond exactement au *Macbeth* de Shakespeare[2].

1. Le manuscrit de Forman porte: samedi, 20 avril 1610; mais le 20 avril 1610 n'était pas un samedi; or, Forman a vu *Richard II* le mardi 30 avril 1611, et *Winter's Tale* le mercredi 15 mai 1611; toutes les dates concordent si l'on admet que 1610 est un *lapsus calami* dans la mention de Macbeth. (Communication de M. Guizot, d'après Halliwell Phillips, *Outlines*, p. 151 et note p. 290).

2. Sauf en deux points: And when Macbeth had murdered the king, *the blood on his hands could not be washed off by any means*, nor from his wife's hands, which handled the bloody daggers in hiding them, by which means they became both much amazed and affronted. — Forman a pris au propre la métaphore de Macbeth: Will all great Neptune's

D'autre part, dans la série des successeurs de Banquo évoquée sous les yeux de Macbeth, il en paraît « quelques-uns qui portent le double globe et le triple sceptre[1] », c'est-à-dire qui sont rois d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande : la pièce est donc postérieure à la réunion de l'Angleterre et de l'Écosse, c'est-à-dire au 24 octobre 1604, jour où Jacques VI d'Écosse fut proclamé Jacques Ier, roi d'Angleterre. La date de la première représentation de *Macbeth* se place donc entre le 24 octobre 1604 et le 20 avril 1611. Peut-on serrer la date de plus près entre ces deux points extrêmes ?

Le monologue du portier[2], dans le second acte, contient, selon les commentateurs, des allusions à des faits qui étaient le *common talk* en 1606. Le type de *l'equivocator*, qui jure à tour de rôle le *oui* et le *non*, et ment pour l'amour de Dieu, sans y gagner le ciel[3], aurait été fourni par le jésuite Garnett, qui, accusé d'avoir eu connaissance de la

ocean wash this blood Clean from my hand? (II, 2, 45) et a fait confusion avec la scène de somnambulisme. D'après Forman, Donalbain se réfugie en Galles, non en Irlande (II, 3, 121); il confond avec Fleance.

1. IV, 1. 121.

... and some I see
That two fold balls and treble sceptres carry.

2. Sur l'authenticité de ce monologue, voir page 128.

3. Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale ; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven.

conspiration des poudres, et forcé d'avouer après avoir nié, s'était défendu en soutenant la légitimité des réponses *équivoques* d'accusé à juge ; cette théorie, dite de l'*équivocation*, prêtait alors aux prédicateurs protestants ample et facile matière d'invectives contre la morale de leurs adversaires. Ceci se passait en avril 1606. Cette même année fut remarquable par le bon marché extraordinaire du blé, qui descendit à un prix dont il n'y avait pas eu d'exemple de longtemps : d'où l'allusion au fermier qui se pend sur l'attente d'une bonne récolte[1]. La même année enfin avait vu une révolution dans la toilette masculine : la mode avait passé des hauts-de-chausses larges aux hauts-de-chausses étroits : de là l'allusion au tailleur qui avait su trouver moyen de voler de l'étoffe *même* sur la mode nouvelle[2] ! Toutes ces allusions auraient eu un peu de sel venant après 1606, et il est bien probable qu'elles donnent la date précise de la pièce.

Mais de ces trois allusions la dernière n'est pas assez claire pour s'imposer ; les tailleurs passaient pour voleurs[3] et c'est tout ce que le portier fait entendre : la dimension des hauts-de-chausses n'y est

1. Here's a farmer, that hang'd himself on th' expectation of plenty.

2. Faith, here's an English tailor, come hither, for stealing out of a French hose. — Voir Furness, Appendices.

3. Témoin le récit ironique de Reginald Scot racontant que le prophète Samuel apparut une fois avec un manteau neuf taillé au ciel, bien qu'on dise qu'il n'y a pas là-haut

pour rien. Le fermier accapareur qui se pend sur la prévision d'une bonne récolte qui est sa ruine est un vieux type de comédie bien antérieur à 1606, et que Ben Jonson avait mis en scène en 1599 : c'est le *Sordido* de son *Every Man out of his Humour* [1]. Enfin, ce n'est point Garnett qui avait inventé la théorie de l'*équivoque :* néanmoins, il n'est pas impossible que le bruit qu'elle fit alors ait amené une allusion.

Les preuves intrinsèques données en faveur de la date de 1606 sont donc plus spécieuses que solides ; mais une circonstance extérieure qui nous ramène néanmoins à cette même date, c'est que dès l'année suivante, 1607, on trouve dans les œuvres contemporaines des allusions à Macbeth ou des imitations de Macbeth, et l'on n'en trouve aucune auparavant. Dans le *Puritain* [2], pièce de 1607, un personnage, préparant un banquet, propose de faire venir, en guise de bouffon, le spectre en draps blancs au haut bout de la table, souvenir évident du spectre

tailleurs à foison, leur conscience étant si large ici-bas. (*Discovery of Witchcraft*, VIII, 12 ; 1584).

1. A precious, dirty, damned rogue,
That fats himself with expectation
Of rotten weather, and unseason'd hours (I. 1).

Il se pend, parce que l'almanach a annoncé le beau temps (III, 3).

2. Pièce faussement attribuée à Shakespeare dans le quatrième in-folio.

de Banquo [1]; la scène d'évocation du quatrième acte y est parodiée tout au long : deux charlatans jouent en chambre le rôle des sorcières [2] avec un tonnerre de contrebande. La même année, l'auteur de *César et Pompée* emprunte des expressions à Macbeth :

> Why, think you, lords, that 'tis *ambition's spur*
> *That pricketh* Cæsar to these high attempts.

L'auteur s'est souvenu du passage :

> I have *no spur*
> *To prick* the sides of my intent, but only
> Vaulting *ambition* (I, 7, 25).

Deux ans plus tard, 1609, on trouve dans les *Civil Wars* de Samuel Daniel :

> He draws a traverse 'twixt his grievances,
> *Looks like the time,* his eye made not report
> Of what he felt within; nor was he less
> Than usually he was in every part;
> Wore a clear face upon a cloudy heart.

Comparez les paroles de lady Macbeth (I, 5, 60) :

> Your face, my thane, is as a book where men
> May read strange matters. To beguile the time,
> *Look like the time* [3].

1. I (aye), and a Banquet ready by this time... and, instead of a Jester, we'll ha (have) the ghost i'th' white sheet, sit at upper end o'th' table (4e folio, p. 277).

2. *Ibid.*, p. 276.

3. Citons encore une allusion intéressante, quoique sans importance matérielle, parce qu'elle est postérieure au

Or, cette date de 1606 place *Macbeth* précisément vers l'époque que lui assignent les caractères matériels du style. Étroitement lié au groupe de *Hamlet*, *Othello*, *Lear*, par la conception et l'ordre dominant des idées et des sentiments, il s'en distingue, au point de vue métrique, par l'apparition subite et en grand nombre des *terminaisons légères*[1], ou, d'une façon plus générale, par la liberté plus grande de la versification, qui ne fera que grandir dans le reste de sa carrière. C'est le premier moment d'une manière nouvelle. Il leur est donc matériellement postérieur, postérieur par suite à 1603-1606, date de la

témoignage de Forman; c'est encore une allusion au spectre de Banquo, dans le *Knight of the Burning Pestle* de Beaumont et Fletcher (1611). Un personnage, figurant son propre spectre, la face enfarinée, dit:

> When thou art at thy table with thy friends,
> Merry in heart and filled with swelling wine,
> I'll come in midst of all thy pride and mirth,
> Invisible to all men but thyself.

Le *White Devil* de Webster (1612) contient aussi plusieurs souvenirs de *Macbeth :*

> *Terrify babes,* my lord, *with painted devils:*
> I am past such needless palsy.

Comparer Macbeth II, 2, 60. Et plus loin :

> Here's a white hand :
> *Can blood so soon be wash'd out ?*

C'est le cri de lady Macbeth retourné.

1. Voir plus haut, page 27.

composition du *Roi Lear*[1]. Il est d'autre part antérieur à *Antoine et Cléopâtre*, où la proportion des terminaisons légères est infiniment plus grande[2]. On a d'ailleurs une preuve presque directe de l'antériorité de *Macbeth :* c'est dans ces vers de Macbeth sur Banquo :

...under him
My Genius is rebuked, as it is said
Mark Antony's was by Cæsar (III, 1, 54).

Cette allusion érudite, qui vient ici sans que l'on sache pourquoi, et qui reparaît dans *Antoine et Cléopâtre,* où elle est à sa place[3], prouve qu'au moment où il écrivait *Macbeth* Shakespeare était occupé à lire son Plutarque, et rencontrant un trait qui frappait son imagination, ne sachant pas encore qu'il aurait une occasion toute naturelle de l'utiliser, s'empressait d'en tirer parti, sans s'inquiéter si

1. Le *Roi Lear* a été représenté, probablement pour la première fois, le 26 décembre 1606 ; d'autre part, il contient des emprunts à un livre publié en 1603.

2. Voir plus haut, page 28, note 1.

3. ANTONY.

Say to me, whose fortunes shall rise higher, Cæsar's or mine ?

SOOTHSAYER.

Cæsar's.
Therefore, o Antony ! stay not by his side :
Thy demon (that's thy spirit which keeps thee) is
Noble, courageous, high, unmatchable,
Where Cæsar's is not ; but near him thy angel
Becomes a fear, as being o'erpower'd (II, 3, 16).

c'était le lieu et l'heure. On sent ici la violence que l'artiste fait à son œuvre, pour ne pas perdre un trait qui l'a séduit[1]. Donc, au moment où il composait Macbeth, le plan d'*Antoine et Cléopâtre* n'était pas encore fait, mais Shakespeare était engagé dans la lecture d'où la pièce allait sortir. *Antoine* est de 1607-1608[2] : ici encore tout concorde.

La légende de Macbeth était déjà populaire avant Shakespeare. En 1605, un an avant la date probable de notre pièce, Jacques Ier, en visite à Oxford, fut reçu au collège de Saint-John par trois jeunes gens qui, sortant d'un château de lierre, en costume de nymphes ou de sibylles, le saluèrent chacun à son tour, en mauvais vers latins, des titres de roi d'Écosse, d'Angleterre et d'Irlande, en lui rappelant les prédictions faites par les sibylles à son ancêtre Banquo, thane de Lochaber[3].

1. Il expie d'ailleurs sa violence; le trait est faible et fait disparate. Racine est ici plus shakespearien que Shakespeare :

Mon génie effrayé tremble devant le sien.

2. Enregistré dans le *Stationers' Company Register* en mai 1608.

3. Voici cette rhapsodie:

PREMIER ORATEUR.

Fatidicas olim fama est cecinisse sorores
Imperium sine fine tuæ, rex inclyte, stirpis.
Banquonem agnovit generosa Loquabria Thanum;
Nec tibi, Banquo, tuis sed sceptra nepotibus illæ
Imm›rtalibus immortalia vaticinatæ:
In saltum, ut lateas, dum Banquo recedis ab aula.
Tres eadem pariter canimus tibi fata tuisque,

L'on a émis la supposition que le *Triomphe d'Oxford* aurait suggéré à Shakespeare l'idée de porter Macbeth sur la scène[1]. La chose est possible, la visite du pédant couronné à l'Université d'Oxford ayant été un grand événement dans le temps; mais ce que le *Triomphe d'Oxford* prouve surtout, c'est que la légende de Macbeth était déjà populaire, et, en fait, il semble que depuis longtemps déjà elle avait paru au théâtre. Quatorze ans après que Buchanan l'avait signalée aux faiseurs de drame[2], on trouve mention dans les registres de la Compagnie des libraires, à la date du 27 août 1596, d'une ballade de *Macdobeth*[3]; cette ballade de Macdobeth est probablement la pièce à laquelle, quatre ans plus tard, fait allusion

Dum spectande tuis, e saltu accedis ad urbem;
Teque salutamus: Salve, cui Scotia servit.

DEUXIÈME ORATEUR.

Anglia cui, salve.

TROISIÈME ORATEUR.

Cui servit Hibernia, salve.
1. Gallia cui titulos, terras dant cætera, salve.
2. Quem divisa prius colit una Britannia, salve.
3. Summe monarcha Britannice, Hibernice, Gallice, salve.

1. Le compliment, écrit par le Dr Mathew Gwynne, fut répété en anglais à la reine Anne. Toute la représentation s'appela *The Oxford Triumph.* Voir Furness, page 377.

2. Voir plus haut, page 85, note 1.

3. « 27 die Aug. 1596. Tho. Millington... the ballad entituled *The Taming of a Shrew.* Also one other ballad of *Macdobeth.* » — Le mot ballade avait un sens plus large qu'aujourd'hui, et répondait souvent au *drame-ballet.*

le comédien Kemp, quand il parle d'un poète de deux sous qui a débuté par « cette misérable histoire pillée de Macdoel, ou *Macdobeth* ou Mac-quelque-chose, car il y a du Mac dedans[1] ». Passage doublement instructif, car il suppose l'existence d'un cycle dramatique inspiré des légendes écossaises, analogue au cycle dramatique breton, dont les *Infortunes d'Arthur*[2] sont un spécimen ; et, d'autre part, il laisse entrevoir que les sujets de ce cycle, Macdobeth compris, n'étaient point des sujets nouveaux sur la scène, puisqu'ils avaient déjà prêté au plagiat (*miserable stolen*).

Il serait téméraire de faire dériver directement le Macbeth de Shakespeare de ce *Macdobeth* dont nous ne connaissons que le nom[3] ; mais l'existence de cette ballade laisse du moins supposer qu'une partie des traits qui ne se rencontrent pas dans Holinshed peuvent dériver d'un drame antérieur[4].

1. A penny poet, whose first making was the miserable stolen story of Macdoel, or Macdobeth, or Macsomewhat, for I am sure a Mac it was, though I never had the maw to see it (*maw*, possibilité ; Kemp, *Nine Daies Wonders*, ed. Dyce, 1840, p. 21).

2. Voir page 4.

3. Macbeth est un nom gaélique, formé de *Mac*, fils, et de *beth*, vie (identique d'origine au grec βιότος). *Macdobeth* n'existe pas en gaélique ; M Gaidoz me suggère que cette corruption est amenée par l'analogie des noms très répandus où le mot qui suit *Mac* commence par un *Do*, comme *Mac-Donald*, *Mac-Donell*, *Mac-Dogall* (corruption anglaise de Mac-*Dugall*).

4. Les passages interpolés dans *Macbeth* pourraient bien

II

Comment faire le départ entre ce que Shakespeare doit à son imagination et ce qu'il doit à ses précurseurs inconnus ? En l'absence de faits et de textes, il n'y a qu'un principe qui puisse donner des probabilités suffisantes : tout ce qui est invention purement matérielle appartient à ces précurseurs ; toute invention qui sort de la logique des passions ou des situations appartient à Shakespeare.

Ce n'est point l'invention matérielle des faits et des incidents qui fait le génie créateur ; — à ce compte, le moindre romancier, le dernier dramaturge de nos jours a plus d'imagination que Shakespeare et Molière ; — c'est la vue des caractères, la vue des forces intérieures qui, en se développant, emportent et précipitent les faits dans un courant irrésistible de vie et de passion. Le génie est trop grand seigneur pour fabriquer ses matériaux ; il les prend de toute main et les façonne. Shakespeare, dans toute sa carrière, n'a rien inventé ; il a tout pris, sujets et incidents, dans les recueils ou les drames sous la main. La seule pièce dont on lui attribuât jusqu'ici l'invention tout entière[1], *Love's*

être pris d'un drame de ce genre. (Voir plus bas, page 132, note 4.)

1. *Love's Labour's Lost,* as far as we know, is wholly of Shakspere's own invention; no source of the plot has been

Labour's Lost, se trouve être en fin de compte un vaudeville d'actualité[1]. Aussi, il me semble impossible que la scène d'évocation du quatrième acte soit sortie de cette simple ligne de Holinshed : « A certaine witch had told that he should never be slain with man borne of any woman, nor vainquished till the wood of Bernane came to the Castell of Dunsinnane. » Ces trois apparitions prophétiques qui se lèvent du chaudron magique[2], cette tête armée, cet enfant sanglant, cet enfant armé d'une branche d'arbre, qui viennent tour à tour lui jeter leurs promesses d'illusion ; ce Banquo qui revient devant lui avec toute sa lignée royale, ce miroir magique où elle s'allonge à l'infini dans l'avenir, toute cette *machine* dramatique dont Shakespeare a tiré si admirable parti, mais dont il n'y a pas trace dans Holinshed ni dans aucun des chroniqueurs, et qui est sans nécessité psychologique, je

discovered. The play is precisely such an one as a clever young man might imagine who had come lately from the country (Dowden, *Shakspere*, p. 63).

1. Cf. page 23, note 3.

2. L'invention ne consiste pas dans l'idée même de l'évocation, idée commune dans le drame anglais, — il y en a déjà un exemple dans un des premiers drames de Shakespeare, *Henry VI* (2e partie, I, 4), — mais dans les détails si particuliers de cette évocation. On reconnaît ici un trait certainement populaire et qui appartenait au fond de la légende. La variété de la légende dans Fordun, Andrew de Wyntoun et Boèce (voir chapitre VI) prouve qu'elle avait bien des formes et bien des traits aujourd'hui perdus.

n'ai point de doute qu'il ne l'ait trouvée sur la scène avant lui, soit dans *Macdobeth*, soit dans quelque autre *ballet* du même genre[1].

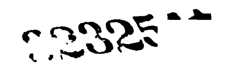
Pour les autres traits propres à Shakespeare, la conviction est moins forte, parce que ces traits sont trop bien fondus avec le dessin général pour laisser paraître une autre main. La scène du festin avec l'apparition de Banquo, et la scène de somnambulisme, dont il n'y a pas trace non plus dans Holinshed, *peuvent* être des créations de Shakespeare, parce qu'elles sortent naturellement du développement du drame et des caractères.

Dans Holinshed, Macbeth invite Banquo à un festin et le fait assassiner au sortir de la fête. Shakespeare trouvait dans ses souvenirs de Hamlet tous les éléments de la scène telle qu'il l'a transformée.

1. Le miroir magique joue un grand rôle dans les légendes du temps. Spencer parle d'un miroir que l'enchanteur Merlin fit pour le roi Breton Ryence et qui montrait tout ce que contient l'univers (*Fairy Queen*, III, 2, 19); R. Scot donne une formule pour faire apparaître un esprit dans un cristal ou un miroir (*The Discovery of Witchcraft*, XV, 25).

Roger Bacon, dans la pièce de Green dont il est le héros (*The Honorable Historie of Friar Bacon and Friar Bungay*, scène XIII), a un miroir où il voit tout ce qui se passe dans le monde. Celui de Banquo en diffère en ce qu'il montre, non dans l'espace, mais dans le temps; c'est dans l'avenir qu'il fait pénétrer le regard. Voici un passage de *Measure for Measure* qui décrit d'avance ce miroir de Banquo :

The law hath not been dead, though it hath slept :
Now, 'tis awake (*the law*),



Une fois déjà, dans *Richard III*, il avait fait sortir les morts en linceul de la tombe désertée, et ils venaient peser sur la poitrine de leur bourreau endormi et faisaient couler les gouttes froides de la peur sur sa chair tremblante[1]. Mais Hamlet offrait, par le sujet même, des points d'attache plus étroits; dans *Hamlet*, comme dans *Macbeth*, il s'agit d'un crime caché à dévoiler et à punir[2], et, dans l'un

Takes note of what is done, and, *like a prophet,*
Looks in a glass, that shows what future evils,
Either new, or by remissness new-conceiv'd,
And so in progress to be hatch'd and born,
Are now to have no successive degrees,
But where they live, to end (II, 2, 90).

Ce passage établit entre *Measure for Measure* et *Macbeth* un rapport du même genre, quoique moins étroit, que celui que le vers, cité plus haut, sur le génie de César établit entre *Macbeth* et *Antony and Cleopatra* (page 93). Shakespeare, en écrivant ces vers, rêvait déjà peut-être à la scène de Macbeth. *Measure for Measure* appartient pour la conception au même groupe que *Macbeth;* on a cru y trouver quelques allusions à des faits de l'année 1604; le rapprochement présent le placerait entre 1604 et 1606, plus près de 1606. *Lear* aussi a d'avance des traits de Macbeth (page 156, note 1; cf. page 128, note 1); sans parler des rencontres d'expression (Cf. *Macb.*, V, 7, 2 et *Lear*, III, 7, 54) et de la parenté des caractères.

1. V, 3.

2. Dans le caractère même de Macbeth il y a beaucoup de celui de Hamlet: c'est un rêveur emporté dans l'action, et quand l'action lui laisse un instant de trêve, c'est la pensée de Hamlet qui le hante avec ses angoisses de l'au-delà et le dégoût fatigué de la réalité et du monde. La souffrance de

comme dans l'autre, les êtres de l'au-delà sont acteurs dans le drame[1]. Le sujet était le même, au point de départ et au point d'arrivée ; l'atmosphère du drame était aussi la même, peuplée des deux parts de magie et de surnaturel[2] : le ressort surnaturel se transporta de lui-même de l'un dans l'autre. La victime sortira de sa tombe, dans *Macbeth* comme dans *Hamlet*, pour dénoncer le crime ; et l'assassin, dans *Macbeth* comme dans *Hamlet*, se dénoncera lui-même par ses terreurs et en pleine fête[3]. Je supposerais volontiers que c'est en revenant de jouer Hamlet que Shakespeare vit tout à coup la scène de Holinshed se transformer devant ses yeux : le spectre de Hamlet projeta celui de Banquo, la fête révélatrice se refléta dans le festin sinistre, et le cri d'angoisse et d'aveu de Macbeth fit écho au cri de fureur de Claudius.

L'admirable scène de somnambulisme est en germe dans le mot de Macbeth[4] : « L'Océan passera sur cette main sans la laver ! » Le mot, tombé sur

l'inconnu, qui a fait trêve dans *Othello* et le *Roi Lear*, s'y fait jour par instants avec une violence nouvelle (I, 7 et tout le cinquième acte).

1. Claudius a assassiné son frère pour s'emparer du trône, comme Macbeth a assassiné son cousin et son hôte.

2. L'ombre de son père vient révéler le crime à Hamlet.

3. Hamlet fait jouer la scène du meurtre devant Claudius ; Claudius se trahit par son trouble et sa fuite précipitée.

4. L'on n'a pas retrouvé dans le théâtre avant Shakespeare de scène de somnambulisme.

lady Macbeth au moment de son endurcissement le plus profond, a pénétré inaperçu et travaillé en silence [1]. Alors sont venus les songes terribles qui secouent leurs nuits, et voici qu'à son tour, spectre avant la mort, elle vient, comme l'ombre de Hamlet, comme l'ombre de Banquo, découvrir le sang caché, et, comme Macbeth, râler à son tour le secret fatal qu'ils croyaient enfoui tous deux au fond de leur conscience.

Lady Macduff est à peine indiquée dans Holinshed : dans les mots : « il fit cruellement périr la femme et les enfants de Macduff [2], » il n'y a pas l'esquisse d'un caractère, comme dans les quelques mots consacrés à lady Macbeth. Il existe cependant une version de la légende de Macbeth où lady Macduff joue un rôle actif, celle d'Andrew de Wyntoun [3]. Elle amuse Macbeth jusqu'au moment où son mari est en sûreté, et alors insulte le roi et le menace de l'ave-

1. Voir un autre exemple de ces *réveils* de mots dans la scène du banquet ; au commencement de la fête, le meurtrier vient annoncer à Macbeth que Banquo est dans le fossé, le crâne fendu de vingt blessures (*With twenty trenched gashes on his head,* III, 4, 27) ; un instant après, ces vingt blessures vont saigner devant lui : « Voilà que ceux qu'on a assassinés se relèvent, avec vingt blessures sur le crâne et vous chassent de votre siège » (but now they rise again, *With twenty mortal murders on their crowns,* And push us from our stools). (vers 82).

2. Makbeth most cruelly caused the wife and children of Makduffe... to be slaine.

3. Voir page 138.

nir[1]. Il se peut donc que Shakespeare ait trouvé le personnage de lady Macduff plus développé dans un drame antérieur : il est plus probable néanmoins que sa conception du caractère lui appartient en propre ; elle sort par contraste de lady Macbeth. Schiller a supprimé le personnage comme inutile et pour épargner au spectateur le spectacle d'une atrocité gratuite : c'était une erreur profonde. Il est bien vrai que lady Macduff ne traverse la scène qu'un instant, et pour périr ; c'est aussi un petit esprit et qui fait sourire au milieu de l'horreur, mais elle meurt sur un mot qui rachète toutes ses petitesses[2] ! « Gorgé d'horreurs », cette horreur nouvelle soulage pourtant le spectateur, parce qu'il voit passer un éclair d'idéal à travers toutes ces scènes de sang. Lady Macduff console de lady Macbeth, et ce n'est pas sans cause que son nom revient, au moment de l'expiation, flotter, avec un accent d'angoisse, sur les lèvres de la grande criminelle[3].

1. « Macbeth, luke wp (*look up*), and se *(see)*,
Wndyr yhon (*yon*) sayle forsuth is he,
The Thayne off Fyfe, that thow has sowcht (*sought*)...
Gyve (*if*) evyr thow sall *(shall)* hym se agayne
He sall the'set in tyll [in] gret payne...
Now will I speke
With thé na marc *(no more)*, fayre *(fare)* on thi waye,
Owthire (*either*) welle or ill as happyne may. »

2. C'est l'Émilia d'*Othello* (1604).

3. The thane of Fife had a wife : where is she now ? — What, will these hands ne'er be clean ? (V, 1, 39.)

III

Ainsi se forma sous la main de Shakespeare, par la fusion et la transformation de tant d'éléments divers, de la légende de Duncan, de la légende du roi Duffe et de traits ramassés dans les drames antérieurs, une œuvre d'une unité d'intérêt et d'une puissance dramatique sans égales. Dès le premier instant la catastrophe finale est prévue et attendue : « Salut, Macbeth, qui seras roi! — Salut, Banquo, père de rois! »

Comment Macbeth saisira-t-il cette couronne que le destin lui montre? Comment Macbeth périra-t-il?

La marche du drame, toujours rapide et haletante, car il est pressé de faits et d'actions, se précipite d'une façon marquée à partir de la mort de Duncan. Jusqu'ici, le ressort de l'action a été extérieur à Macbeth: dès cet instant, il est intérieur. Jusqu'ici ses actions lui sont dictées par le destin qui enflamme son ambition, par la volonté plus forte de sa femme qui lui souffle le crime, par le hasard qui vient lui mettre sa victime sous la main: le crime s'accomplit, Macbeth est roi, et, du même coup, le caractère de Macbeth tourne ; la source du crime est déplacée et passe des forces étrangères au cœur même de Macbeth, et ce sont désormais ses remords et ses terreurs qui vont le précipiter de crime en crime jusqu'à l'abîme. La passion et l'action vont se

déroulant de front, l'une ayant aussitôt son retentissement dans l'autre, sans arrêt ni trêve, jusqu'au terme fatal; et le tout se précipite dans une atmosphère de mystère, sous l'œil et la main de puissances surnaturelles, comme sur les confins des deux mondes, dans une nuée de rêves et de visions traversée des éclairs sanglants et des cris sinistres de la réalité. Dans cette rapidité entraînante, le coup de théâtre devient la marche naturelle et nécessaire de l'action. Le troisième et le quatrième acte tout entiers ne sont qu'un coup de théâtre continu ; Macbeth a égorgé son roi, son hôte : sera-ce pour que la race de Banquo monte au trône? Que Banquo meure (III, scènes 1 et 2). Aussitôt Banquo vient mourir sous nos yeux (III, 3). A la scène suivante, son spectre sort de la tombe pour arracher les aveux de Macbeth (scène 4). Dernière scène : cet aveu a germé, la révolte gronde dans le peuple (scène 6. — Supprimer la scène 5, qui n'est point de Shakespeare [1]).

Acte IV. — L'enfer consulté jette à Macbeth l'illusion de promesses et de menaces que le dernier acte va expliquer ou justifier (IV, 1). Macduff s'est enfui : égorgez les siens. La scène suivante (IV, 2) montre le massacre, et la suivante (IV, 3), la nouvelle du crime portée au père et le cri de vengeance.

Jetez là-dessus un style digne de ces passions et

1. Voir pages 129 et suivantes.

de ces mondes, palpitant comme le cœur des personnages, débordant de pensées et trop haletant pour les exprimer[1], ici s'exhalant en cris, là jetant deux images discordantes dans le moule trop étroit d'une même ligne, pour répondre en hâte à l'afflux de passions qui l'assiège; puis, par instants, en plein éclat de la passion, des repos et des calmes étranges, d'une douceur et d'une mélancolie pénétrantes, dans la fatigue et la plainte d'un cœur brisé[2]. Nulle part Shakespeare n'a poussé plus loin l'audace du style et cette correction suprême de la langue, qui remplit sa fin en oubliant ses lois[3]. C'est un Saint-Simon déchaîné dans la poésie et le drame.

Les critiques n'ont pas été en peine de montrer dans la pièce bien des incohérences de détail, des contradictions, des absurdités. Une fois, c'est Macbeth qui, à une scène d'intervalle, oublie qu'il a vaincu et fait prisonnier le thane de Cawdor révolté et en fait un gentilhomme encore prospère[4]; c'est un soldat blessé grièvement que l'on envoie annoncer la victoire, et qui arrive de Fife, lieu du combat, à Forres où est le roi, soixante-dix milles à travers les

1. En particulier tout le personnage de lady Macbeth, et celui de Macbeth depuis le crime et dans les monologues avant le crime.

2. Au cinquième acte et III, 2, 22, suite.

3. De là, souvent de l'obscurité. Les Anglais mêmes considèrent *Macbeth* comme la pièce la plus difficile de Shakespeare, avec *Lear*.

4. I, 2, 54; 3, 73.

Grampians[1]; puis, c'est la durée du drame qui, d'après les paroles textuelles des personnages, serait d'une semaine à peine[2], tandis que, d'après le bon sens et le développement même de la pièce, l'action doit durer des années. Je doute qu'aucun spectateur, qu'aucun lecteur qui lit pour chercher l'émotion dramatique, ait jamais été frappé de ces bizarreries ou d'autres, et je suppose que si, dans leurs discussions à la taverne de la Sirène, le savant Ben Jonson ou quelque autre lui avaient reproché ses oublis, Shakespeare leur eût donné raison, puis ajouté avec le sourire du génie : Qu'est-ce que cela fait ?

1. I, 2, 50.

2. Le banquet a lieu immédiatement après le crime (III, 1,1); le lendemain Macbeth va consulter les sorcières (III, 4, 133); au sortir de l'entrevue, il fait massacrer la famille de Macduff; Macduff en reçoit la nouvelle aussitôt, et l'armée anglaise envahit l'Écosse.

CHAPITRE IV

MACBETH SUR LA SCÈNE ANGLAISE

La révolution puritaine avait fermé le théâtre : la Restauration le rouvrit ; mais ce n'était pas pour Shakespeare : le goût était ailleurs, à la tragédie prétendue française et à la comédie ordurière. Il n'y avait plus d'écrivain ni de public de taille à comprendre la langue et l'âme de Shakespeare. Telle était pourtant la puissance dramatique de *Macbeth*, même sur les petites imaginations du temps, qu'il surnagea du naufrage ; mais il avait fallu d'abord le mettre au niveau du siècle[1]. En 1665, un aventurier de lettres, sir William Davenant, qui avait toutes

1. C'était le temps où Dryden refaisait la *Tempête*. L'exemplaire du premier in-folio, à la Bibliothèque nationale, qui contient quelques notes manuscrites très anciennes en regard de la liste des pièces, porte, en regard de la *Tempête: Better in Dryden;* le *Rêve d'une nuit d'été* a mérité un bon point : *Pretty good;* les *Joyeuses commères,* le *Marchand de Venise, Comme il vous plaira: Good.*

les prétentions, et entre autres celle d'être fils de Shakespeare, imagina par piété filiale de faire revivre *Macbeth*, en le corrigeant et le perfectionnant[1]. Il ajouta de son cru une scène entre lady Macbeth et son mari[2] : elle lui prouve par raison démonstrative qu'il ferait bien d'abdiquer et qu'il a eu grand tort de suivre ses conseils, car un mari doit avoir plus de sens que sa femme ; d'ailleurs, pour n'être pas en reste avec lui, elle est favorisée d'une apparition du spectre de Duncan. Le style est soigneusement revu et corrigé, juste de la façon dont au même moment les solitaires de Port-Royal corrigeaient et ornaient Pascal, et nulle lecture ne vaut le Shakespeare de Davenant pour faire comprendre le vrai, par contraste[3].

1. Publié en 1674 sous le titre : *Macbeth*, a tragedy with all the alterations, amendments, additions and new songs, as it's now acted at the Duke Theatre. M. Furness l'a réimprimé dans son édition de *Macbeth*.

2. La transformation de *Macbeth* en opéra n'est pas du fait de Davenant : les chants de Middleton y avaient été ajoutés de très bonne heure, avant 1623 (voir plus bas, page 132) ; mais Davenant en ajouta de nouveaux, avec musique par Locke, compositeur ordinaire du roi Charles II, et avec danses de furies.

3. Voici, par exemple, ce que devient le monologue de Macbeth, If it were done... (I, 7; cf. plus bas, page 116, note 1.)

> If it were done when done, then it were well
> It were done quickly ; if his death might be
> Without the death of nature in myself
> And killing my own rest, it would suffice ;
> But deeds of this complexion still return

Ce *Macbeth*-là tint la scène près d'un siècle (1665-1774). Le *Tattler* cite *Macbeth* d'après le texte de Davenant en croyant donner du Macbeth. Vint enfin Garrick, le comédien de génie qui retrouva Shakespeare. Il restaura *Macbeth*, mais n'osa le donner dans toute sa grandeur première; il rejeta des scènes qu'il jugeait inutiles, en élagua d'autres, et comme il excellait dans les agonies et que le parterre vertueux voulait voir le scélérat périr sur la scène, il ajouta de son style un monologue de Macbeth mourant, que Davenant n eût pas désavoué [1]. Malgré toutes ces conces-

To plague the deer and destroy his peace.
Yet let me think; he's here in double trust.
First, as I am his kinsman, and his subject,
Strong both against the deed; then as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the sword myself. Besides this Duncan
Has borne his faculties so meek, has been
So clear in his great office, that his virtues,
Like angels, plead against so black a deed.
Vaulting ambition! thou o'erleapst thyself
To fall upon another.

Et dans la scène du banquet, III, 4, 75:

Tis not the first of murders: blood was shed
Ere humane law decreed it was a sin;
Aye and since murthers too have been committed
Too terrible for the ear. The time has been
That when the brains were out, the man would die,
And there lie still; but now they rise again
And thrust us from our seats.

1. 'Tis done! the scene of life will quickly close.
Ambition's vain delusive dreams are fled,
And now I wake to darkness, guilt and horror;
I cannot bear it! let me shake it off;

sions au bon goût, ce Shakespeare inconnu scandalisa : « Que veut cet homme? s'écriait l'acteur Quin. est-ce que je ne joue pas Macbeth comme il a été écrit par Shakespeare? » Et il demandait à Garrick où il était allé chercher de ces phrases baroques, comme : *The devil damn thee black, thou cream-fac'd loon* (V, 3, 11). Garrick, pour faire passer l'audace grande, se crut obligé d'exposer ses vues dans un pamphlet qu'il dirigeait ironiquement contre lui-même avec ce motto : *Macbeth has murder'd Garrick.* Mais enfin le génie de l'acteur couvrit l'audace du critique. Sa conception du caractère de Macbeth lui était donnée tout entière dans le tressaillement qui saisit Macbeth devant le salut des sorcières : le tumulte, soulevé dans son âme par la prophétie, restait visible jusqu'au bout, même devant Duncan, et son visage restait toujours « le livre où se lisent des choses étranges » [1].

Garrick eut bientôt assez réformé le goût public [2] pour que le jour où Kemble, un grand artiste pourtant, eut la malheureuse idée d'introduire un chœur

It will not be ; my soul is clogg'd with blood;
I cannot rise ! I dare not ask for mercy.
It is too late, hell drags me down ; I sink;
I sink, — my soul is lost for ever ! — Oh ! oh ! oh ! (*Dies*);

1. Your face, my thane, is as a book where men
May readstrange matters (I, 5, 61).

2. Néanmoins les chants de Middleton paraissent encore dans le texte joué à Paris, en 1828, par la troupe de Macready (7 avril).

de petits enfants chargés de représenter les *red spirits* et les *black spirits*[1] du quatrième acte, un immense éclat de rire renvoyât dans la coulisse les pauvres innocents. Le public de Davenant eût applaudi à tout rompre. Kemble, pour garder l'équilibre, avait en revanche supprimé le spectre de Banquo, sous prétexte qu'il est invisible aux convives[2] : le public réclama son spectre, qui rentra dans ses droits.

Deux grandes actrices ont laissé un long souvenir dans le rôle de lady Macbeth : Mrs. Pritchard et Mrs. Siddons, de la dynastie des Kemble. Mrs. Pritchard, dans la scène du banquet, était tout un drame à elle seule, occupant ses hôtes, souriant à l'un, chuchotant à l'autre, avec de rapides regards d'angoisse et de supplication jetés à Macbeth, et quand elle passait près de lui, en allant d'un convive à l'autre, lui saisissant soudain le bras et lui jetant dans un éclat étouffé de colère et de mépris : *Are you a man*[3] ? Mais c'est Mrs. Siddons qui incarna le

1. D'ailleurs apocryphes, toute la scène étant interpolée.

2. Il ne l'était pas aux spectateurs du temps de Shakespeare, car Forman le voyait : « The next night, écrit-il dans son analyse de Macbeth, being at supper with his noblemen, whom he had bid to a feast, to the which also Banquo should have come, he began to speak of noble Banquo, and to wish that he were there. And as he thus did, standing up to drink a carouse to him, the ghost of Banquo came and sat down in his chair behind him. »

3. III, 4, 58.

rôle d'une façon définitive. Elle raconte qu'étudiant pour la première fois son rôle, à l'âge de vingt ans, arrivée à la scène du meurtre, elle s'enfuit de sa chambre, saisie de terreur[1] : le frôlement de la robe de soie le long de l'escalier la poursuivit comme le mouvement d'un spectre et elle se jeta tout habillée sur son lit sans pouvoir s'endormir. Quand elle eut surmonté ses terreurs, froide, sculpturale, impassible, elle fit de lady Macbeth une figure de tragédie antique[2].

Dans les dernières années, un artiste de talent, Irving, a inventé un nouveau Macbeth : Macbeth n'est plus l'homme violent et faible, « trop nourri du lait de la douceur humaine[3] » pour entrer de plain-pied dans le crime; c'est le scélérat franc, mais lâche ; ce qu'on a pris pour les terreurs de sa conscience ne sont que les terreurs de sa lâcheté : ce n'est point l'honneur qui l'arrête, c'est la crainte de l'avenir et le danger du crime. Ce n'est plus qu'un pauvre

1. Le poète Keats, enfant, disait à un camarade d'école : « Je ne crois pas qu'il y ait personne qui oserait lire *Macbeth*, seul, à deux heures du matin. »

2. Furness. — En théorie, elle la concevait autrement : frêle, délicate, nerveuse (*cette petite main !* this little hand ; V, I, 47). En cela, sans doute, elle était plus près de la pensée de Shakespeare. (Voir plus haut, page 80.) La complexité de ce caractère, comme de tant de caractères dans Shakespeare, prête aux talents les plus divers ; le génie consisterait à faire ressortir l'unité intime qui subsiste sous ses transformations. (Voir la conception de Rachel, page 152.)

3. I, V, 16.

scélérat de mélodrame : le Macbeth d'Irving n'a pas le droit de prononcer les vers :

He's here in double trust;
First, as I am his kinsman and his subject... (I, 7, 12).

Macbeth n'est point le scélérat qui calcule ; rien en lui de Iago; c'est Hamlet dans le crime, et de là la sympathie étrange qui le suit jusqu'au bout[1], et fait que le spectateur frémit pour lui en entendant frapper à la porte derrière laquelle il vient d'égorger[2]. (II, 3, 5.)

1. Voir tout le cinquième acte.
2. Observation de Thomas de Quincey.

CHAPITRE V

LE TEXTE DE MACBETH. — CORRUPTIONS, INTERPOLATIONS, RYTHME

On n'a pas d'édition de *Macbeth* antérieure à celle de l'in-folio (1623). Ce texte, imprimé plus de sept ans après la mort de Shakespeare, ne nous donne point son œuvre telle qu'elle est sortie de sa main. Il en diffère en deux points : d'abord par les fautes de texte proprement dites; en second lieu, par l'interpolation de passages qui ne sont pas de la plume de Shakespeare. De ces deux sortes de corruptions, la première n'est pas propre à *Macbeth:* toutes ses pièces, même celles qui ont été imprimées de son vivant, ont souffert de la négligence des imprimeurs, et aucune n'offre un texte absolument correct; la seconde est particulière à *Macbeth.*

I

Les fautes de texte, proprement dites, portent sur

la ponctuation, sur les mots isolés, sur la division des vers[1].

La ponctuation est souvent mise au hasard : le sens en général permet de la rétablir sans peine.

Un certain nombre de mots corrompus[2] se laissent

1. Voici deux spécimens du texte de l'in-folio : *Actus Primus. Scena secunda* (I, 2, 26) :

Cap. As whence the Sunne 'gins his reflection,
Shipwracking Stormes, and direfull Thunders :
So from that Spring, whence comfort seem'd to come,
Discomfort swels : Marke King of Scotland, marke,
No sooner Iustice had, with Valour arm'd,
Compell'd these skipping Kernes to trust their heeles,
But the Norweyan Lord, surueying vantage,
With furbusht Armes, and new supplyes of men,
Began a fresh assault.
King. Dismay'd not this our Captaines, *Macbeth* and *Banquoh?*
Cap. Yes, as Sparrowes, Eagles :
Or the Hare, the Lyon...

Autre spécimen (I, 7, 1 sq.) :

Macb. If it were done, when tis done, then 'twer well
It were done quickly : If th'Assassination
Could trammel vp the Consequence, and catch
With his surcease, Successe : that but this blow
Might be the be all, and the end all. Heere,
But heere, vpon this Banke and Schoole of time,
Wee'ld iumpe the life to come. But in these Cases,
We still haue iudgement heere.

Les principales particularités d'orthographe sont : initiales majuscules pour les substantifs ; italiques pour les noms propres ; *v* médial écrit *u ; u* initial écrit *v ;* emploi fréquent de l'*e* muet à la fin des mots, qu'il soit étymologique ou non.

2. Sans parler des fautes d'impression proprement dites, comme *Gallowgrosses* pour *Gallowglasses* (I, 2, 14) ; *horrald* pour *herald* (*herrald* dans les in-folios suivants (I, 3, 103).

rétablir avec une certitude parfaite; par exemple, il est certain qu'il faut lire *martlet* au lieu de *barlet* (I, 6, 4).

Il est presque certain qu'il faut lire *damned quarrel*, au lieu de *damned quarry* (I, 2, 15); *as thick as hail Came post*, au lieu de *as thick as tale Can post* (I, 3, 98); *shoal*, au lieu de *school* (I, 7, 6); *do more*, au lieu de *no more* (I, 7, 47); *strides*, au lieu de *sides* (II, 1, 57); *which way they move*, au lieu de *which may they move* (II, 1, 58); *tune* au lieu de *time* (IV, 3, 237).

Il est vraisemblable qu'il faut lire *are not*, pour *or not* (I, 4, 1) ; *masonry*, pour *mansonry* (I, 6, 5) ; *scotch'd*, pour *scorch'd* (III, 2, 25); *deserve* pour *discern* (IV, 3, 16); il est possible qu'il faille lire *in deed*, au lieu de *indeed* (III, 4, 145).

Dans nombre de cas où le texte semble corrompu, il est probable qu'il n'est qu'obscur et que nous devons accuser notre maladresse de commentateur plutôt que l'incurie des premiers éditeurs [1].

Les lacunes de mots sont rares, mais toujours difficiles à combler. Elles sont indiquées par le besoin du sens [2] plus sûrement que par le besoin du rythme.

1. Tel semble le cas pour *their king*, généralement corrigé en *the king* (III, 6, 38); *rebellious read*, corrigé en *rebellion's head* (IV, 1, 97); *afeard*, corrigé en *affeered* (IV, 3, 36); *my way of life*, corrigé en *my may of life* (V, 3, 22.)

Vers suspect : V, 3, 21.

2. I, 2, 27; peut-être II, 3, 5. Le rythme laisse supposer une lacune, I, 6, 6.

Les éditeurs, surtout les anciens, se sont beaucoup servis du rythme pour reconnaître les corruptions de texte et les corriger. Ceci les a souvent conduits à refaire Shakespeare en croyant le retrouver, parce qu'ils ont prêté à son mètre les lois ordinaires du mètre classique. Or, le rythme de Shakespeare n'est pas celui de Pope, et la plupart des corrections fondées sur l'examen du mètre seul, ayant pour objet de remplacer un vers faux selon la prosodie moderne par un vers juste selon cette prosodie, ont pour effet réel de remplacer un vers juste selon Shakespeare par un vers faux selon Shakespeare. Le vers de Shakespeare a en effet des libertés, ou mieux, des droits, que le vers classique ne connaît plus et ne reconnait pas, mais qui n'en sont pas moins réels. Indiquons rapidement les traits principaux de ce rythme[1].

1° Le vers normal du drame shakespearien est identique au vers classique: cinq iambes, c'est-à-dire une succession de cinq pieds, composés chacun d'une syllabe non accentuée ou *atone* et d'une syllabe accentuée ou *tonique*:

If you | can look | into | the seeds | of time (I, 3, 59).
Upon | the next | tree shalt | thou hang | alive (V, 5, 39).

1. Pour le rythme et d'une façon générale pour la grammaire de Shakespeare, consulter: E. A. Abott, *A Shakespearian Grammar*.

2° Une syllabe atone peut s'ajouter à la suite du vers, sans l'altérer, puisque le nombre des accents reste invariable :

For them | the gra- | cious Dun- | can have | I murd- | *ered* III. 1. 66.
First as | I am | his kins- | man and | his sub- | *ject* I. 7. 13

3° A ces deux types se ramènent un grand nombre de vers qui ne semblent s'en écarter que parce que le nombre de syllabes prononcées est imparfaitement marqué par l'orthographe, qui ne rend pas certaines contractions ni certaines expansions.

I. Contractions. 1° Le pronom se contracte avec les différentes personnes de *I am*, *I have*, *I had*, *I will ;* ainsi l'on écrit : *I am*, *thou art*, *he is*, etc. ; *I have, thou hast,* etc. ; *I had*, etc., *I will*, et l'on prononce : *I'm*, *thou'rt*, *he's*, *I've*, *thou'st*, *I'd*, *I'll*, etc.

2° Certains mots saxons dissyllabiques se prononcent en une syllabe ; ainsi l'on écrit : *even*, *ever*, *evil, devil* ; *over*, *toward*, *among*, *business*, et l'on prononce : *ev'en*, *e'r*, *ev'l*, *dev'l ; o'er*, *tow'rd*, *'mong*, *bus'ness*. La plupart de ces prononciations sont encore reconnues dans la poésie classique, mais elles sont l'exception et font licence. Dans Shakespeare elles sont aussi normales que la prononciation pleine.

3° Dans tous les polysyllabes d'origine latine une voyelle située entre deux consonnes dont l'une est une liquide (*l*, *m*, *n*, *r*,) ou une sifflante (*s*, *c*, *j*) peut tomber et réduire ainsi le mot d'une syllabe. L'on

écrit : *feverous* (II, 3, 42), *flattering* (III, 2, 37), *credulous* (IV, 3, 122), *absolute* (I, 4, 14 ; IV, 3, 40) ; *eminence* (III, 2, 35) ; *multitudinous* (II, 2, 67) ; *impediment* (IV, 3, 66) ; *ministers* (I, 5, 47) ; *mortified* (V, 2, 5) ; *medicine* (IV, 3, 216), et l'on prononce : *cred'lous*, *abs'lute*, *em'nence*, *multitud'nous*, *imped'ment*, *mins'ters*, *mort'fied*, *med'cine* (écrit ainsi V, 2, 27)[1].

4° L'*e* de l'article est muet toutes les fois que le besoin du vers l'exige.

5° Dans tout participe présent d'une racine terminée par une voyelle, la désinence *ing* peut se fondre en une syllabe avec la voyelle radicale : *being*, *doing* sont monosyllabiques ; *wooingly* semble dissyllabique (I, 6, 6) ; *prophesying* est trissyllabique (II, 3, 38)[2].

II. Expansions. — Inversement, l'écriture ne marque qu'une syllabe dans *captain*, prononcé *capitain* (I, 2, 36) ; *entrance*, prononcé *enterance* (I, 5,

1. Prononcer ainsi : *off'cers* (I, 7, 71) ; *chamb'r* (76) ; *nour'sher* (II, 2, 44) ; *lim'ted* (II, 3, 32) ; *unman'rly* (98) ; *treas'nous* (115) ; *murd'rous* (124) ; *trav'ling* (II, 4, 7) ; *Ant'ny* (III, 1, 56) ; *unlin'al* (62) ; *instr'ment* (80) ; *predom'nant* (86) ; *rem'dy* (III, 2, 13) ; *mai'sty* (III, 4, 2) ; *infirm'ty* (87) ; *sp'rit* (IV, 1, 112 ; V, 3, 4) ; *antis'patest* (écrit *anticipatest*) (IV, 1, 144) ; *intemp'rance* (IV, 3, 68) ; *ver'ty*, *temp'rance* (94) ; *warr'nted* (139) ; *mirac'lous* (149) ; *discov'ry* (V, 4, 6) ; *conf'dent* (8) ; *spec'lative* (19) ; au lieu de *officers*, etc. — *terrible* (I, 2, 53) ; *invisible* (III, 2, 53) ; *syllable* (V, 5, 21), etc., se prononcent comme ils sont écrits et non *terribel*, etc. — L'in-folio écrit souvent selon la prononciation rythmique : *murd'ring* (I, 5, 47) ; *whisp'rings* (V, 1, 65).

2. Cf. *borrow-er* prononcé *borrow-r* (III, 1, 26).

38) ; *remembrance*, prononcé *rememberance* (III, 2, 34); *monstrous* (III, 6, 8), prononcé *monsterous* (peut-être *monstruous*)[1].

Parfois une syllabe longue se dédouble, la voix appuyant sur la voyelle la durée de deux demi-tons au lieu d'un seul; *weird* (I, 3, 32; II, 1, 22) vaut deux syllabes (*we-eird;* de même, semble-t-il, *cold* (*co-old ;* peut-être *cold estone*, avec intercallation d'un *e* euphonique entre les deux groupes de consonnes, *ld*, *st;* IV, 1, 6).

Ainsi se ramènent au type normal des centaines de vers, en apparence irréguliers. Exemple :

> *I have seen* | him do. | How he | solic- | its heav- | en,
> Himself | best knows : | but strange- | ly vis- | *ited peop-* | le,
> All swoln | and ulc- | *erous, pi-* | tiful | *to the eye*,
> The mere | despair | of sur- | gery, | he cures (IV, 3, 151).

Prononcez : *I've seen, vis'ted, uls'rous, to th'eye.* Si le vers le demandait, *ulcerous* pourrait devenir trissyllabique et *surgery* dissyllabique.

Jusqu'ici, le système shakespearien ne diffère pas essentiellement du système classique, qui n'a fait que restreindre ses libertés, mais sans les supprimer. Voici qui est propre à Shakespeare.

1. *Sergeant* (I, 2, 3) semble prononcé *ser-ge-ant* (exemple rare de prononciation artificielle et purement orthographique); c'est ainsi qu'on trouve quelquefois *pleasure, gorgeous*, etc., scandés *ple-a-sure*, *gor-ge-ous*).

Quand il y a un arrêt de sens bien marqué à l'intérieur du vers, il se produit un repos de la voix, un *silence,* et ce silence, durant autant qu'une syllabe, tient lieu d'une syllabe. Un décasyllabe peut donc être juste avec neuf syllabes et un silence. Exemple :

'Gainst my | captiv- | ity. | — Hail, | brave friend! (I, 2, 5.)

Après *captivity,* il y a une *pause syllabique,* c'est-à-dire un arrêt qui compte dans la mesure pour la valeur d'une syllabe.

Ce silence ne peut se rencontrer qu'à la place des syllabes atones, le nombre des accents étant l'élément essentiel du vers[1].

La même raison qui autorise une atone à la fin du vers autorise une atone à l'arrêt qui peut se produire à l'intérieur du vers :

But how | of Caw- | *dor?* | The thane | of Caw- | dor lives[2] (1, 3, 73).

Le même vers peut présenter ces deux atones supplémentaires :

What thou | art pro- | *mised:* | yet do | I fear | thy na- | *ture*
[(I, 5, 15).

1. Exemples de pause syllabique : II, 1, 53 ; 3, 103 ; IV, 1, 121 ; 3, 113. *Meet* fait pause syllabique (I, 1, 6) pour répondre à la coupe du vers précédent.

2. Exemples : II, 1, 28 ; 2, 26, 60, 79 ; 3, 50, 101, 115, 124 ; 4, 14, 17 ; III, 1, 34, 83, 107 ; 4, 35, 88, 104 ; 6, 43 ; IV, 1, 118 ; 2, 70 ; 3, 32, 35, 119, 178 ; V, 1, 66 ; 3, 4, 7 ; 7, 20.

The ill- | ness should | attend | *it.* | What thou | wouldst high-|*ly*[1]
(I, 5, 19).

La pause syllabique et l'atone de pause sont surtout fréquentes dans les coupes du dialogue, parce que le passage de la parole d'un interlocuteur à l'autre produit un temps d'arrêt.

Dans tous ces cas, toute correction qui vise à ramener le vers au type normal n'aboutit qu'à le fausser.

Dans une autre série de cas, la correction porte à faux en ce qu'elle tend à établir un vers là où il n'y en a pas.

Souvent, en effet, soit dans le dialogue, soit dans le discours même, quand il y a arrêt de sens, le vers ne s'achève pas, parce qu'il n'y a pas de matière pour le remplir. Le rythme, dans Shakespeare, est si étroitement fondu avec l'idée, que le mouvement du rythme ne peut continuer quand le mouvement de l'idée est achevé. De là tous ces tronçons de vers qui interrompent la succession des vers complets et qui, le plus souvent, loin d'être des négligences de l'auteur ou des erreurs de l'éditeur, sont le signe même du mouvement du sens et marquent le pas à la pensée. Se figurer que l'on restitue le texte réel de Shakespeare en établissant des successions par-

1. Exemples : II, 2, 57 ; 4, 10; III, 1, 25, 66 ; 4, 2, 37 ; IV, 2, 17 ; 3, 139, 158, 225 ; V, 2, 11 ; 4, 3.

faites de lignes égales, c'est confondre le rythme vivant et réel avec le rythme conventionnel, c'est prendre Shakespeare pour Pope.

Il sera souvent difficile, dans le dialogue coupé, de déterminer si les réponses font vers ou si elles forment chacune un tronçon de vers ou enfin si elles ont simplement de la prose. Le personnage qui reçoit la parole de son interlocuteur, ou qui la lui arrache, n'a pas charge d'achever le rythme commencé ; il se peut qu'il reçoive le mouvement et le continue, comme il se peut aussi qu'il donne une impulsion personnelle : c'est au sentiment du critique à apprécier ces nuances délicates et à suivre intérieurement la vibration du dialogue.

La souveraineté de l'idée sur le rythme amène parfois, au milieu de iambiques réguliers, un vers de rythme différent : dans le récit du capitaine, le prolongement de la bataille et de ses fracas se répercute dans l'interminable alexandrin :

So they doubly redoubled strokes upon the foe (I, 2, 40).

comme l'épuisement du narrateur s'exhale dans le tronçon de vers :

I cannot tell (I, 2, 43).

Les scènes où paraissent les sorcières présentent la plus grande variété de rythme[1]. Leur mètre ordi-

1. Les scènes de sorcellerie sont rimées : de même les prophéties des apparitions (IV, 1, 72, 79, 90), ainsi que l'élan

naire est le vers de sept pieds à quatre accents, d'une harmonie et d'une vivacité singulières :

When | shall we | three meet | again (I, 1, 1).
Thrice | to thine | and thrice | to mine (I, 3, 35).
Thrice | the brindl- | ed cat | hath mew'd (IV, 1, 1).

Mais ce vers est entremêlé de vers à quatre iambes parfaits :

In thun- | der, light- | ning, or | in rain (I, 1, 2).
The weird | —sis- | ters, hand | in hand (I, 3, 32).

De vers à quatre trochées :

Double, | double, | toil and | trouble (IV, 1, 10).
Pour in | sow's blood, | that hath | eaten (IV, 1, 65).

De vers à deux iambes :

A drum, a drum !
Macbeth doth come (I, 3, 31).

La première scène, composée de douze vers, comprend six iambes à sept syllabes avec quatre accents (vers 1, 3, 4, 6, 7, 11), dont un (vers 7) à pause syllabique ; deux iambes de huit syllabes (2, 5); trois exclamations non rythmées; et elle se termine par un iambe de neuf syllabes à cinq accents,

lyrique de Macbeth (*ibid.*, 94), qui parle à son tour dans les *raptures* d'un prophète (*our* high plac'd Macbeth).

Observer ce détail technique que presque toutes les scènes se terminent par un couplet rimé qui marque que le mouvement dramatique et sa diversité sont à leur terme.

dont le rythme à la fois prolongé et rapide s'harmonise merveilleusement avec la course haletante qu'il exprime[1].

II

Tout Macbeth est-il l'œuvre de Shakespeare ? Les auteurs de l'édition de Cambridge ont dressé une liste de vers et de passages qui, selon eux, ne sont pas de sa main. Pour les vers isolés, ils n'ont d'autre critérium que l'idée qu'ils se font du style de Shakespeare, critérium bien incertain et qui varierait certainement avec d'autres éditeurs. Par exemple, ils enlèvent à Shakespeare ces vers du monologue désespéré de Macbeth (V, 5, 47-50) :

If this which he avouches does appear,
There is no flying hence nor tarrying here.
I' gin to be aweary of the sun,
And wish th' estate o' th' world were now undone.

« vers singulièrement faibles et qui semblent une imitation maladroite de passages analogues ». Il y a pourtant là un vers qui, dans sa simplicité profonde et pénétrante, a l'accent shakespearien, le *Shakespearian ring,* à ne point s'y méprendre. L'inconnu qui aurait écrit ce vers *I' gin to be aweary of the sun* aurait eu un instant en lui l'âme de Shakespeare, et Byron, peu admirateur pourtant de

1. Fair is foul, and foul is fair :
Hover through the fog and filthy air.

Shakespeare[1], et qui répétait ce vers à tout bout de champ, aurait été très étonné d'apprendre qu'il fût « si singulièrement faible[2] ». D'autres vers[3], et tout un passage, le récit du capitaine, sont retirés à Shakespeare, à cause de leur emphase extraordinaire ; mais l'emphase n'a jamais beaucoup effrayé Shakespeare : quoiqu'il soit au-dessus de son temps, il est de son temps, et il faudrait à ce compte lui retirer la moitié des discours et des compliments échangés dans le premier acte. L'emphase et le maniérisme y sont aussi sensibles et aussi pénibles[4]. Le

1. Byron avait le génie trop antidramatique pour goûter Shakespeare. *Macbeth* et *Hamlet* semblent avoir seuls trouvé grâce devant lui ; ce sont les deux pièces les plus byroniennes de Shakespeare ; ses ouvrages fourmillent de citations et d'imitations de ces deux pièces, de *Macbeth* surtout. Il retrouvait sans doute dans Macbeth quelque chose du caractère de son Lara, de son Conrad, de son Manfred. Voir plus bas, BYRON, page 183, note 2.

2. Shakespeare n'a fait ici que reprendre son bien en le marquant à nouveau ; ce vers n'est que la forme condensée et tragique du mot semi-ironique de Portia : « By my troth, Nerissa, my little body is aweary of this great world. » (*Merchant of Venice*, I, 2, 1.)

3. Voici les passages qui seraient interpolés : II, 1, 63 ; le monologue du portier (II, 3) ; la scène III, 5 ; peut-être IV, 1, 39-47 ; même scène 125-132 ; peut-être la scène V, 2 ; V, 5, 47-50, V, 7, 62-63 ; les quarante dernières lignes de la pièce.

4. C'est une chose à l'honneur de Shakespeare qu'il manque toujours les scènes officielles et d'apparat : l'expression devient contournée, obscure, affectée, déclamatoire ; c'est que ces scènes demandent une langue fausse et de convention qu'il n'a jamais su manier. Forcé de sortir de la vérité du sentiment, il sort de la vérité de l'expression. (Voir par

monologue du portier serait également interpolé à cause des grossièretés qui le déparent : c'est un poète, Coleridge, qui le premier a voulu en décliner la responsabilité pour Shakespeare ; ici un poète allemand, bien inférieur à Coleridge, s'est montré plus poète et plus profond[1] : ce portier du château du crime, qui, réveillé subitement, se croit portier de l'enfer, et en décrit les hôtes, sans se douter que c'est bien en effet l'enfer dont il garde la porte, et qu'il veille pour des criminels pires que ceux dont s'amuse sa verve d'ivrogne, est, dans son humble cercle, une des créations les plus originales peut-être

exemple le discours d'apparat de Claudius dans *Hamlet*, I, 2; les premières scènes de *Measure for Measure;* toutes les scènes où il fait parler des rois en tant que rois).

1. « Son comique grossier a un arrière-plan tragique, et, en s'imaginant portier de l'enfer, le brave homme ne s'imagine pas combien il est près de la réalité. Que sont tous ces petits pécheurs qui vont par le chemin des fleurs au feu de joie éternel, comparés aux grands criminels dont il garde la porte ? » (Bodenstedt.) C'est la contre-partie tragi-comique du réveil de Lear et de sa plainte poignante (IV, 7, 41) :

CORDELIA

He wakes ; speak to him.

. . . .

LEAR

You do me wrong, to take me out o' the grave...

CORDELIA

Sir, do you know me?

LEAR

You are a spirit, I know. When did you die?

de Shakespeare et où éclate le mieux la logique créatrice de son imagination.

Reste enfin un passage, ou plutôt une série de passages, où les éditeurs de Cambridge ont certainement raison: ici, l'on a autre chose qu'une vague impression; l'on a une série d'indices concordants, tirés du fond, de la forme et de faits matériels constants. Ce sont les passages ou paraît Hécate.

Les scènes de magie du troisième et du quatrième acte contiennent l'indication de deux chants dont le texte ne donne que le premier vers: *Come away, come away*, etc. (III, 5, 33); *Black spirits*, etc. (IV, 1, 43).

Le *Macbeth* de Davenant[1] donne la suite du chant et l'on s'accorda à regarder cette suite comme l'œuvre de Davenant, jusqu'au jour où Steevens, en 1779, découvrit le manuscrit d'une pièce de Middleton, un contemporain de Shakespeare, intitulé la *Sorcière* (The Witch), et qui contient ces deux chants que Davenant n'a donc fait que copier. Est-ce Shakespeare qui a emprunté à Middleton ou Middleton à Shakespeare? Le seul fait que l'in-folio ne donne que le début du chant semble indiquer qu'il ne s'agit pas ici d'une œuvre de Shakespeare, mais d'une chanson qui courait dans le temps, quel qu'en soit l'auteur, Middleton ou un autre. Mais les soupçons augmentent quand on considère le contexte: les

1. 1665. Voir plus haut, page 109.

deux chansons viennent l'une et l'autre à la suite d'un discours d'Hécate, la maîtresse des sorcières : or, le personnage d'Hécate dans *Macbeth* est absolument inutile et inattendu. Elle n'a point paru dans la scène des prophéties initiales, elle ne paraît point dans la scène des prophéties finales : elle n'a donc nulle action à aucun moment sur le développement du drame. Il y a plus, elle suppose entre Macbeth et les sorcières des relations étroites et particulières dont il n'y a pas trace dans la pièce : elle vient, sans qu'on sache pourquoi, tancer les sorcières d'avoir empiété sur ses droits, d'avoir agi sans la consulter, et cela pour un fils ingrat qui ne vaut pas mieux que les autres, et qui les aime pour lui-même et non pour elles [1] ; puis elle annonce ce qui se passera dans l'entrevue avec Macbeth. La seule idée de cette scène, sans parler de l'incohérence des détails, qui sont en contradiction avec le reste de la pièce, est absolument contraire à l'esprit de Shakespeare, qui marche droit au fait et laisse tout l'imprévu. Si dans la scène 4, Macbeth dit : « J'irai demain chez les trois sœurs », il doit se trouver aussitôt en leur présence, sans intermédiaire pour préparer la rencontre. Ajoutez à cela la faiblesse étrange de l'expression, lâche et traînante, parfois d'une faiblesse misé-

1. And, which is worse, all you have done
Hath been but for a wayward son,
Spiteful and wrathful; who, as others do,
Loves for his own ends, not for you.

rable[1], le reste du temps d'une élégance banale et monotone, à la portée du premier venu, sauf de Shakespeare.

Ainsi, d'une part, le personnage d'Hécate est sans nulle liaison avec le reste de la pièce ; d'autre part, les paroles qui lui sont prêtées sont non seulement les seules dans tout *Macbeth* que l'on pourrait retrancher sans que la pièce en souffre[2], mais l'unité logique réclame leur suppression, parce qu'elles supposent une conception de Macbeth autre que celle du poète ; elles sont écrites dans un style dans lequel Shakespeare n'eût jamais pu écrire, l'eût-il voulu ; enfin elles sont accompagnées de chants qui semblent donnés comme l'œuvre d'un étranger et qui se retrouvent comme œuvre originale dans une pièce d'un contemporain.

Or, il se trouve que cette pièce a précisément pour héroïne Hécate[3], que le héros est un favori des sor-

1. Les derniers vers :

> .... Such artificial sprites
> As by the strength of their illusion
> Shall draw him on to his confusion :
> And you all know security
> Is mortal's chiefest enemy.

2. Avec les vers sur les cures royales (IV, 148-161), que Shakespeare a introduits pour flatter la manie de Jacques Ier, et la longue scène de morale qui précède, où Shakespeare s'est amusé à versifier le sermon de Holinshed, cf. plus haut, page 85, note 2.

3. Hécate, consultée par Sébastien, parle de lui comme l'autre parle de Macbeth.

cières[1], que le style de l'auteur est d'une médiocrité rare, que sa pièce enfin contient plusieurs imitations évidentes de Macbeth[2] : la conclusion qui s'impose, c'est que les passages en question ne sont pas de Shakespeare et qu'ils ont été ajoutés entre 1606 et 1623[3], peut-être par Middleton[4], probablement pour

I know he loves me not, nor there's no hope on't ;
'Tis for love of mischief I do this (I. 2).

1. De là le titre de la pièce, *The Witch*.
2. En particulier de la scène II, 2 ; le sujet est le même. Comparez le vers 6 de *Macbeth* et IV, 3 de Middleton (p. 314 de l'édition Dyce) :

For the maid servants and the girls o'th'house,
I spic'd them lately with a drowsy posset,
They will not hear.

Comparez encore *the innocence of sleep* d'après *Macb.*, II, 2,39) ; *there's no such thing* (*Macb.*, II, 1, 47).

3. Plus probablement entre 1616 (date de la mort de Shakespeare) et 1623. Le texte présente encore une autre adaptation, qui ne vient pas de Shakespeare ; d'après une indication scénique (V, 7, *Enter fighting and Macbeth slaine*), Macbeth meurt sur la scène ; cette indication contredit celle qui précède immédiatement (*Exeunt fighting. Alarums*) et est contredite par la suite de la scène où l'on voit Macduff rentrer avec la tête de Macbeth (vers 83). C'est que Shakespeare ne faisait pas mourir Macbeth sur la scène ; le public exigea qu'il en fût ainsi, et les acteurs obéirent. — D'après l'analyse de Forman (1611), il semblerait que dans la pièce, telle qu'il la vit, l'entretien entre Rosse et le lord (III, 6) suivait immédiatement la scène du banquet.
4. Il se peut aussi que Middleton lui-même et l'adaptateur de Shakespeare aient puisé à une source commune. L'on se demande si le *wayward son* du discours d'Hécate ne doit pas être pris au propre, et si les passages interpolés et les

les besoins de la représentation, pour plaire au goût du public et ajouter les charmes de l'opéra à l'intérêt du drame [1].

chants ne seraient pas pris d'un ancien *Macdobeth* (voir plus haut, page 96), où Macbeth aurait été le fils du diable, comme il l'est dans la légende d'Andrew de Wyntoun (voir le chapitre suivant, page 139).

1. Il faut rejeter encore les vers ridicules *But why*, etc. (125-132), qui ne servent qu'à introduire un ballet. Macbeth, désespéré de sa vision, s'écrie avec angoisse : *What, is this so?* La sorcière répond avec une froideur écrasante : *Ay, sir, all this is so*, et tout s'évanouit.

CHAPITRE VI

LE VRAI MACBETH. — FORMATION DE LA LÉGENDE

Peu importe pour comprendre le Macbeth de Shakespeare ce que fut le vrai Macbeth, puisque le poète n'a connu que celui de la légende. Mais il est intéressant de voir comment l'illusion du génie transforme l'histoire sans appel. Elle pourra dire tout ce qu'elle voudra, la pauvre histoire, tant qu'il y aura une littérature européenne, tant que la tradition du génie vivra, Macbeth restera, de par Shakespeare, un des types sinistres de l'humanité, une des figures du groupe maudit dont Caïn fut la première.

Dans les chroniques les plus anciennes, presque contemporaines des événements, Macbeth est arrivé au trône par le meurtre, à la façon du moyen âge, mais non par la trahison ; ce n'est pas un assassin qui égorge un parent et un hôte sous son toit, c'est un ennemi qui fait périr son rival dans la lutte ; devenu roi, il se montre digne du trône, et son règne

est pour l'Écosse une ère d'ordre et de prospérité.

Le roi d'Ecosse, Malcolm (1004-1034), avait altéré l'ancienne loi de succession qui, à la mort du roi, transférait le pouvoir au membre le plus âgé ou le plus capable de la famille royale, et il avait établi la loi d'hérédité directe. Il avait deux filles, dont l'une épousa Crinan, abbé lai de Dunkeld, l'autre le Norvégien Sigurd, comte des îles Orkney. Elles eurent chacune un fils ; la première, Duncan, qui succéda à son grand-père sur le trône d'Ecosse ; l'autre, Thorfinn, qui succéda à son père dans le comté des îles Orkney, mais réclama à Duncan la moitié du royaume, au nom des droits de sa mère. La guerre éclata entre les deux cousins. Tandis que Thorfinn était engagé avec ses Norvégiens dans une expédition contre les Anglais, Duncan s'avança dans le nord de l'Ecosse jusqu'au district de Moray ; mais là, il fut attaqué près d'Elgin par un allié de Thorfinn, Macbeth, maormor[1] semi-indépendant de Moray, et il fut battu et tué à Bothgovanan[2] en l'an 1040.

1. « Grand *Mayor,* » grand *maire* ou grand bailli. Le district de Moray ou Moravia comprenait le bassin du Firth de Moray : Elgin, Nairn, le nord d'Inverness et l'est de Ross. Le roi d'Écosse ne régnait réellement que sur le pays qui s'étend du Firth of Forth jusqu'à la Spey : Fife, Perth, Forfar, Kincardine, Aberdeen, Banff.

2. « Bothgovanan signifie « la boutique du forgeron » ; « sous ce mot se cache peut-être quelque vieille tradition « oubliée sur les circonstances réelles du meurtre de Duncan.

Macbeth, outre l'ambition, avait des motifs de vengeance à double titre, d'abord pour lui-même, puis pour sa femme. Il était fils de Finleg, maormor de Ross, qui avait été vaincu et tué par Malcolm, le grand-père de Duncan, en 1020. Sa femme Gruoch, veuve du maormor de Moray, Gilcomgain, avait trois vendettas contre la race de Malcolm : son premier mari avait été brûlé dans son château ; son frère unique avait été assassiné ; enfin, son grand-père, Kenneth IV, roi d'Écosse, avait été détrôné et tué dans la bataille de Monivaird par Malcolm : mais, en mourant, il avait transmis ses droits à sa petite-fille. Macbeth, par sa femme, pouvait donc légitimement prétendre au trône d'Écosse, et nul lien, ni de parenté, ni d'honneur, ne l'attachait à Duncan.

Macbeth, une fois Duncan mort, se fit aisément reconnaître roi d'Écosse. Les fils de Duncan s'enfuirent, l'un en Angleterre, l'autre aux Hébrides. Macbeth régna en paix dix-huit ans, avec vigueur et succès, dur aux nobles remuants[1], mais protecteur du peuple et de l'Église, et ses offrandes allèrent jusqu'à Rome chercher les pauvres[2].

« L'image d'un roi abandonné, d'un fugitif aux abois, passe « devant les yeux, — le moulin de Beaton, la mort de Jac- « ques III. » (Robertson, *Scotland under her early Kings*, cité dans l'édition Clark et Wright.)

1. Voir page 138, note 2.

2. « Anno 1050. Rex Scotiæ Macbeth ad Romæ argentum pauperibus seminando distribuit. » (Marianus Scotus.) — On

En 1045, le père de Duncan, Crinan, essaya de venger son fils ; il fut vaincu et périt, et le parti légitimiste fut écrasé pour neuf années.

En 1054, le fils de Duncan, réfugié à la cour d'Angleterre, Malcolm Cenmore, obtint l'assistance du roi d'Angleterre, Édouard le Confesseur, et du puissant comte de Northumberland, qui était son oncle, ayant épousé une fille de Duncan : c'était le fameux Siward le Fort. Siward attaqua par terre et par mer, avec les *Housecarles* du roi et les siens, soldats d'élite anglais et danois.

Macbeth fut soutenu par Thorfinn et par les exilés normands que Godwin et le parti anglais venaient de chasser de la cour d'Édouard. La lutte fut sanglante : du côté de Siward périrent son fils et son neveu et nombre des *Housecarles ;* du côté de Macbeth, tous les Normands. Macbeth dut s'enfuir. Il prolongea la lutte quatre ans encore dans le Nord. Il fut à la fin battu et tué à Lufanan, dans le comté d'Aberdeen. Quelques partisans essayèrent de prolonger la dynastie de Moray en proclamant roi Lulach le Fou, fils de Gruoch ; Lulach périt assassiné, et Malcolm devint seul roi d'Écosse. Telle est l'histoire de Macbeth d'après les contemporains [1].

a encore les termes de la charte par laquelle *Macbeth filius Finlach* et *Gruoch filia Bodhe, rex et regina Scotorum,* donnent la terre de Kyrkness aux moines de Lochleven. (Skene, *Celtic Scotland,* I, 406.)

1. Voir Freeman, *History of the Norman Conquest*, II, 53, 362.

Le parti triomphant le noircit, mais sans pouvoir effacer le souvenir de ses bienfaits. Trois siècles après sa mort, le chroniqueur John of Fordun[1] fait de lui un tyran; mais les lois qu'il lui attribue témoignent contre son jugement et montrent en Macbeth une sorte de Louis XI écossais, qui impose aux nobles le joug de la loi[2] et succombe sous la rancune féodale. Jusqu'ici, rien de légendaire[3]. La légende paraît dans Andrew of Wyntoun, dont le récit est un compromis étrange entre l'histoire qui glorifie Macbeth et la légende légitimiste qui le flétrit. L'histoire lui dit que du temps de Macbeth l'abondance a régné sur terre et sur mer[4]; qu'il

1. *Chronica gentis Scotorum*, ed. W. F. Skene, I, 188 et suite. Fordun écrit dans la seconde moitié du XIVe siècle (mort vers 1385).

2. Défense sous peine de mort de prêter serment à tout autre qu'au roi; défense de porter les armes, sauf pour la défense du roi et du royaume; défense aux gouverneurs d'acheter des terres ou de marier leurs enfants dans leur gouvernement; défense aux grands seigneurs de s'unir entre eux par mariage, sous peine de mort. Nul ne peut siéger en cour temporelle qu'au nom du roi.

3. C'est dans Fordun que paraît Macduff. Macbeth, comme dans la légende postérieure, menace Macduff de lui mettre le cou sous un joug de bœuf; mais Fordun ne connaît pas la cause de la colère de Macbeth (quid causæ nescio); la légende du château de Dunsinane ne paraît que dans Wyntoun.

4. *The Orygynale Cronykil of Scotland*, ed. D. Laing :

All hys tyme was gret plenté
Abowndand bath (= *both*) in land and se (II, 128).

était juste et faisait respecter la loi ; qu'il se rendit en pèlerin à Rome, y sema les aumônes parmi les pauvres et travailla toujours au profit de la sainte Église[1] ; enfin, le chroniqueur, pour résumer le règne de Macbeth, ne trouve que ces mots de suprême éloge :

Rex Macabeda decem Scotiæ septemque fit annis,
In cujus regno fertile tempus erat[2].

Et pourtant ce roi, sous qui l'Écosse a été si heureuse, est fils de Satan. Sa mère, se promenant dans les bois, rencontre un beau jeune homme qui la séduit et dont elle a un enfant : ce jeune homme était le démon. Il promet à la jeune femme que son fils sera homme de grand état et de grande valeur, et que nul homme, né de femme, ne sera capable de lui ôter la vie[3].

1. He wes in justice rycht lawchfull (*right lawfull*)
And till (*to*) hys legis all awfull.
Qwhen (*when*) Leo the Tend wes pope off Rome
As pylgryne to the Curt he come,
And in hys almus (*alms*) he sew sylver
Till (*to*) all pure (*poor*) folk that had myster (*need*) ;
And all tyme oysyd (*used*) he to wyrk
Profytably for Haly Kyrke (*Church*).

2. La richesse matérielle du pays sous Macbeth est confirmée par le nombre considérable de pièces d'or du roi Canut, contemporain de Macbeth, qu'on a trouvées en Écosse ; le commerce d'Écosse drainait l'or anglais (D. Laing, III, 252).

3. hyr sone suld (*should*) be
A man off gret state and bownté,
And na man suld be borne off wyff
Off powere to rewe (*bereave*) hym hys lyff.

Un jour Macbeth a un rêve ; il voit trois femmes, semblables aux sœurs de la Destinée, passer près de lui, et la première dit : « Voici le Thane de Crwmbawchty (Cromarty) ! » la seconde : « Voici le Thane de Moravia ! » et la troisième : « Voici le roi[1] ! »

Ce rêve le fait meurtrier. Il assassine le roi Duncan, *son oncle*, dont il épouse la femme, Gruoch. La forêt mouvante le décourage, parce qu'il croyait « que le malheur ne viendrait jamais pour lui, tant qu'il n'aurait pas vu de ses yeux le bois de Brynnane transporté sur la colline de Dwnsynane. » Il prend la fuite jusqu'au bois de Lunfanan ; là, un chevalier[2], qui n'est point né de femme, car il a été arraché du sein de sa mère morte, l'atteint et le tue.

De Banquo et de Fleance, nulle trace encore. Ils paraissent dans Hector Boèce (1526), qui transforme le rêve de Macbeth en une entrevue avec les trois sœurs[3] et parle d'une seconde consultation. C'est déjà la légende de Holinshed[4]. Boèce passe en s'en-

1. He sawe thre women by gangang,
And thai wemen than thowcht he,
Thre werd Systrys mast lyke to be ;
The fyrst he hard say gangand by,
« Lo, yhondyr the Thayne off Crwmbawchty ! »
The tothir woman sayd agayne,
« Off Morave yhondyr, I se the Thayne. »
The thyrd than sayd. « I se the Kyng. »
All this he herd in hys dremyng.

2. Ce n'est pas encore Macduff.

3. Hector Boethius (en anglais Boyce), *Scotorum Historiæ*.

4. Boèce avait certainement devant lui d'autres sources

richissant dans l'histoire d'Écosse de Holinshed et arrive de là aux mains de Shakespeare.

Dans la légende de Shakespeare, l'histoire ne reconnaît donc que deux faits : le meurtre de Duncan par Macbeth, la défaite et la mort de Macbeth. Tout le reste est fabuleux ou douteux. L'histoire ne connaît point Banquo ; elle ne connaît rien de l'invasion de Suéno, rien de la révolte de Macdowald et est assez sceptique à l'égard de Macduff[1].

Comment s'est formée la légende, on le voit aisément, grâce à Andrew de Wyntoun, qui nous fournit les chaînons intermédiaires. On savait que Duncan était mort dans une guerre contre un cousin (Thorfinn) ; Thorfinn étant oublié, Macbeth hérite de lui, et le meurtre de Duncan devient un crime de famille doublement odieux. L'usurpateur, si puissant et si heureux toute sa vie durant, n'a pu l'être que par l'assistance des puissances du mal ; il est donc l'homme de l'enfer, le fils du diable et l'on reporte à sa naissance une légende qui courait sur le compte de l'enchanteur Merlin. Satan ne s'en tient pas là, il le sollicite par ses rêves ; de là, la vision des trois sœurs dans Andrew. Le rêve est bien, l'ap-

qu'Andrew de Wyntoun, et celui-ci d'autres sources que Fordun. Les différences considérables des trois auteurs et leurs lacunes le prouvent. De ces sources inconnues viennent, probablement par l'intermédiaire de la scène, les traits que Shakespeare ajoute à Holinshed.(Voir plus haut, page 96.

1. Skene, II, 422.

parition est mieux ; de là, le récit de Boèce : Macbeth entendra les voix tentatrices, non pas dans les illusions du sommeil, mais en plein jour, de bouche à bouche. Une fois entré dans la légende, Macbeth devient centre de légendes; le mythe appelle le mythe. Le héros né du démon n'a pu périr sous les coups d'un homme : il faut pour l'abattre la main d'un génie surhumain, d'un être qui n'est point né d'un sein de femme[1] : ce que plus tard le rationalisme prosaïque de l'Evhémérisme expliquera à sa façon ordinaire, comme une énigme ou une métaphore. On joint à cela un vieux mythe tombé en conte, le mythe de la forêt mouvante. Les paysans de la Souabe racontent encore aujourd'hui l'histoire d'un roi qu'assiège son ennemi Bois-Vert (Gruenwald)[2]; sa fille connaissait l'avenir et lui disait de ne rien craindre. Or, *au premier jour de mai*, voici qu'elle voit l'ennemi approcher avec des rameaux verts ; la peur la prend, car elle reconnaît que tout est perdu : « Mon père, il faut vous rendre ou périr, je vois approcher la verte forêt. » C'est l'histoire de l'hiver, le mauvais hiver, qui semble invincible et qui périt subitement quand s'approche et monte la verte poussée de mai. L'Evhémérisme, ici encore, se met à l'œuvre et trans-

1. Ainsi naissent Asclepios et Dionysos chez les Grecs, Tristan chez les Celtes, Rustem chez les Persans : « sons of sorrow, born to do great things. » (Ward.)

2. C'est-à-dire en anglais : *Green-wood*.

forme le vieux mythe incompris en une histoire de stratagème de guerre [1].

Enfin, de nouvelles causes historiques amènent dans le développement de la légende un personnage nouveau. La famille des Stuarts monte sur le trône par alliance avec la famille royale d'Écosse, c'est-à-dire avec les descendants du vainqueur de Macbeth. Ne pouvant rattacher leur origine à la race royale, parce qu'ils sont étrangers à l'Écosse et originaires du pays de Galles, ils essaient du moins de rattacher leur histoire et leurs destinées à l'histoire et aux destinées de cette famille : comme elle, ils seront les victimes de Macbeth. Leur ancêtre gallois, Fleance [2], devient un exilé écossais comme

1. Ce conte se retrouve à deux extrémités du monde : dans la vieille poésie arabe (voir l'*Academy*, 1874, 28 février) et dans l'histoire de France. Frédégonde et Landry emploient, dit-on, ce stratagème contre Childebert; leurs soldats se couvrent de longs rameaux feuillus et pendent des sonnettes au cou de leurs chevaux; l'ennemi a la complaisance de se dire : ce sont ces chevaux qui vont paissant dans la forêt; soudain, ils jettent bas leurs rameaux, « et ce qui en premier semblait bois à leurs ennemis leur aparut bataille des chevaliers armés de clères armes et resplandissantes. » (*Chronique de saint Denys*, IV, 8.) — Voir le *Macbeth* de M. Furness, p. 379.

2. Voir plus haut, page 74. Le nom de Fleance (dans Boèce, *Fleanchus*) accuse lui-même une origine galloise; les Anglais rendaient au XVIIe siècle par *Fl* le son aspiré que les Gallois rendent aujourd'hui par *Ll;* c'est ainsi que Shakespeare écrit *Fl*uellen (dans la seconde partie de *Henry IV*) pour *Ll*ewellyn. Les Stuarts reconnaissaient donc pour ancêtre, historique ou légendaire, un Gallois *Llewank* ou

Malcolm, fuyant comme lui devant le poignard de l'usurpateur ; on lui fait épouser une princesse galloise, pour que ses descendants ne soient pas en Écosse des parvenus de la royauté. Le cycle légendaire est achevé.

Llewaney, qu'ils rattachèrent à l'histoire de Macbeth et de Malcolm en faisant de lui le fils d'une victime de Macbeth.

CHAPITRE VII

MACBETH EN FRANCE

Macbeth parut dès 1746 dans la traduction partielle de Shakespeare par Delaplace, en 1778 dans la traduction complète de Letourneur.

Il y avait alors, en dehors du monde des philosophes et des gens de lettres de profession, un homme d'une originalité de caractère rare, et qui n'était point de son siècle. Chrétien en pleine encyclopédie, républicain sous Bonaparte, rompant avec le siècle par sa vie et par ses mœurs, rude et sincère, n'ayant d'autre loi que sa conscience et la vérité, Ducis était digne de comprendre Shakespeare; il crut le comprendre, ne reconnaissant « d'autre poétique que celle de la nature ». Mais il est plus facile de s'affranchir de son siècle par le caractère que par l'esprit: dès qu'il montait sur la scène, il redevenait homme du XVIIIe. Ayant entrepris d'adapter *Macbeth* à la scène française (1784), il s'appliqua d abord « à faire dis-

paraître l'impression toujours révoltante de l'horreur, qui eût certainement fait tomber l'ouvrage »; puis « il tâcha d'amener l'âme de son spectateur jusqu'aux derniers degrés de la terreur tragique, en y mêlant avec art ce qui pouvait la faire supporter ». Cet art consistait à remplacer l'apparition des sorcières par un songe classique, à supprimer Banquo et Macduff, à faire de Macbeth un excellent homme, qui, à la fin de la pièce, abdique en faveur de Malcolm et se dénonce lui-même, et enfin, plus shakespearien que Shakespeare, à faire punir lady Macbeth (Frédégonde) par elle-même : elle se lève de nuit, dans la scène de somnambulisme, pour tuer Malcolm et poignarde son propre fils. Toute la forte charpente du drame original croule : plus de caractères; plus rien de ces emportements de passion qui mènent la pièce et expliquent tout: rien n'est plus motivé et l'on se meut dans un monde pâle et de convention. Cependant ce n'est pas impunément qu'on lit Shakespeare: il en reste toujours quelque chose. Çà et là, quelques mots, quelques traits, quelques reflets pâles des grands éclairs, emportaient le spectateur bien loin dans des régions insoupçonnées [1]. Le petit

1. Mais l'honneur, mais la reconnaissance,
Mais un vieillard, un roi, mon parent, mon ami,
Ici, dans mon palais, sous ma garde endormi;
Qui, si des assassins venaient pour le surprendre,
Crierait d'abord : Macbeth, Macbeth, viens me défendre!
(III, 4; cf. *Macbeth*, I, 7, 12.)
Marbres silencieux,
Soyez sans souvenirs, sans oreilles, sans yeux!

La Harpe lui-même, « qui trottait alors sur les sommets d'Aonie », sentait qu'il y avait là une force inconnue: « C'est bien heureux, disait-il de Ducis, que cet homme n'ait pas le sens commun, il nous écraserait tous[1]; » et quand il se rencontrait un Talma pour jouer Macbeth, le génie de l'acteur, perçant à travers Ducis jusqu'à sa source lointaine, donnait l'illusion de Shakespeare.

Pour retrouver la trace de Macbeth dans notre littérature, il faut descendre jusqu'en 1827. Hugo, dans son *Cromwell*, le premier en date de ses drames et qui est avant tout une thèse dramatique,

Ne sentez point mes pas glisser dans les ténèbres !
(Ibid; *Macb.*, II, 1, 58.)

Depuis quand, couverts de leurs lambeaux,
Des spectres déchainés sortent-ils des tombeaux ?
Viens-tu régner encor au sein de la mort même,
Et de ton front hideux souiller le diadème ?...
Le cercueil autrefois renfermait ses victimes,
La tombe était fidèle : aujourd'hui révoltés,
Les morts dans nos palais rentrent de tous côtés.
(IV, 4; *Macb.*, III, 2, 79.)

Noter ces *morts révoltés:* Ducis retrouve les *Rebellious dead* du vrai Shakespeare (IV, 1, 97), si mal à propos corrigés par les éditeurs. Macbeth, dans l'extase devant les promesses des sorcières, s'écrie, en souvenir du spectre de Banquo:

Rebellious dead, rise never, till the wood
Of Birnam rise, and our high-placed Macbeth
Shall live the lease of nature.

Les éditeurs corrigent en *Rebellion's head.*

1. Sainte-Beuve, *Ducis*, dans les *Causeries du Lundi*, VI 3e éd.)

imite visiblement Macbeth dans plusieurs passages, qui ne sont point d'ailleurs les plus remarquables de l'œuvre : l'imitation voulue et consciente porte toujours malheur, surtout aux poètes vraiment grands. Le réveil de Rochester au milieu des conspirateurs arrêtés est calqué sur le réveil du portier[1]. L'apparition des sorcières et la vision du quatrième acte sont fondues en un songe raconté à la façon classique[2].

1. LORD ROCHESTER, se frottant les yeux.

Suis-je déjà pendu ? Serais-je dans l'enfer ?
Ce palais flamboyant, ces spectres, ces armées
De démons secouant des torches enflammées ;
C'est l'enfer ! — car Wilmot comptait peu sur le ciel.
(*Regardant le Protecteur.*)
Oui, voilà bien Satan ; il ressemble à Cromwell.
(IV, 8.)

2. La nuit vint ; je veillais assis près de ma couche.
Soudain ma chair se glace au souffle d'une bouche,
Et j'entends près de moi, dans un trouble mortel,
Une voix qui disait : *Honneur au roi Cromwell !*
Elle avait à la fois, cette voix presque éteinte,
L'accent de la menace et l'accent de la plainte.
Dans les ténèbres, pâle et de terreur saisi,
Je me lève, cherchant qui me parlait ainsi.
Je regarde : — c'était une tête coupée !
De blafardes lueurs dans l'ombre enveloppée,
Livide, elle portait sur son front pâlissant
Une auréole... — oui, de la couleur du sang.
Il s'y mêlait encore un reste de couronne.
Immobile... — Vieillard, regarde : j'en frissonne !—
Elle me contemplait avec un ris cruel,
Et murmurait tout bas : *Honneur au roi Cromwell !*
Je fais un pas... Tout fuit ! sans laisser de vestige
Que mon cœur, à jamais glacé par ce prodige !
(III, 7.

En 1828, Macready joue Macbeth à Paris, en anglais, au théâtre des Nations[1]. Macbeth passe de là, en 1839, aux théâtres populaires des boulevards, sous forme de mélodrame.

De toutes les pièces de Shakespeare Macbeth est la plus populaire en France. Nulle n'a fourni au matériel roulant de la littérature plus de types vivants et d'expressions consacrées. Macbeth, lady Macbeth, Banquo sont pour nous des figures aussi vivantes et aussi parlantes qu'aucune figure de notre théâtre national; leur sens est pour chacun de nous aussi clair et immédiat, et le festin de Macbeth, le spectre de Banquo, la tache ineffaçable de lady Macbeth, sont devenus des termes courants de la langue. Cette popularité particulière de Macbeth tient à l'unité rigoureuse et à la clarté saisissante, à la logique entraînante du drame, qui, à cet égard, est la plus *classique* des œuvres de Shakespeare. Cette popularité s'est manifestée matériellement par le nombre étonnant de traductions en vers que Macbeth a subies en France[2].

1. Avec les chœurs de Davenant-Middleton.

2. Léon Halévy, 1853; Wailly, 1857; fragments de Mme Louise Colet. Donnons une mention spéciale à deux essais systématiques: celui de M. Brugnière de Sorsum et celui de M. le Chevalier de Chatelain. Le premier entreprit de calquer Shakespeare en employant, conformément à l'original, tour à tour le vers blanc, le vers rimé et la prose. (Chefs-d'œuvre de Shakespeare, 2 vol. 1826.) Exemple, dans la première scène :

Les deux meilleures sont la traduction littérale de Jules Lacroix (1840) et la traduction semi-littérale d'Émile Deschamps (1844). La première, je le crains, ne mérite point toute la réputation dont elle a joui.

> That will be ere the set of sun

devient :

> C'est donc vers l'heure où le flambeau du jour
> Au sein des mers plongera sa lumière,

et le cri final :

> Fair is foul and foul is fair :
> Hover, etc.

devient en style Quinault :

> A travers les brouillards et leur vapeur mortelle
> Accourons toutes trois ;
> Descendons dans l'abîme,
> Allons y préparer le crime,
> Que la vertu pâlisse à notre voix !

Les vers blancs valent mieux, mais n'arrivent qu'au *sing song*, non au rythme dramatique :

> Ah ! que dans le chaos s'abîment les deux mondes
> Plutôt que de manger notre pain avec crainte,
> Et dormir dans le sein de ces songes terribles
> Qui dans l'ombre des nuits hantent notre repos !
> Ne vaudrait-il pas mieux être parmi ces morts
> Que nous avons plongés, pour régner en leur place,
> Dans l'asile muet de la paix éternelle,
> Que de rester livrés aux tortures poignantes
> Auxquelles notre esprit veut échapper en vain ?
> (III, 2.)

Le Chevalier de Chatelain (Londres 1862) est avant tout ennemi du style guindé :

Quelques vers bien nés, qui, çà et là, « rendent le vers de Shakespeare tout entier », ne suffisent point à effacer l'impression de souffrance que produit le spectacle de la pensée du maître, tour à tour délayée et décolorée, ou étranglée et mutilée, dans les hémistiches d'une versification facile et traînante, ou obscure et pénible.

Deschamps, plus libre, a mieux réussi, et ses

Le beau souvent est laid, et le vilain est beau :
Tout est permis parbleu, tout est permis en guerre,
Sus ! vite traversons cette sale atmosphère.

(I, 1.)

Ah ! mieux vaudrait pour nous que fût interrompu
Le cours de l'univers, et tout lien rompu
Entre l'homme et le ciel, que vivre et toujours vivre
De terreurs ballottés, bercés comme un homme ivre,
Dans des nuits sans sommeil, mais non pas sans émois,
Plutôt que d'éprouver tous les maux à la fois.
Ah ! mieux vaudrait pour nous des morts la sépulture,
Que de remords criants l'incessante torture.
Nous l'avons envoyé ce Duncan au tombeau,
Qu'y fait-il ? Il y dort ainsi qu'un doux agneau.

Citons enfin l'opéra de Rouget de Lisle (musique de Chélard ; Opéra, 29 juin 1827) : c'est une idylle ; et l'opéra de Verdi (Florence, 1847), transporté au Lyrique en 1865, sans grand succès. Le rôle des sorcières et le fantastique du décor ont créé l'illusion que Macbeth est un sujet d'opéra (Voltaire, Commentaire sur Corneille, Médée, IV, 2) : Macbeth est avant tout un sujet dramatique, parce que l'intérêt principal est dans le développement d'un caractère. Macbeth a mieux inspiré les peintres : il a valu à l'art trois grandes œuvres : en Angleterre, le *Banquet de Macbeth* de Maclise (1840) ; en Allemagne, la *Lady Macbeth* de Kaulbach ; en France, celle de Delacroix (1851). Kaulbach et Delacroix prennent lady Macbeth dans la scène de somnambulisme.

libertés sont parfois plus littérales qu'une traduction servile[1]. Mais lui, non plus que Lacroix, ne peut arriver à rendre la force continue et l'éclat de la passion, et c'est cela, et non tel trait isolé, qui fait Shakespeare.

Shakespeare, comme tout poète, et plus que tout poète, ne peut être traduit dans une langue et dans un rythme de structure autre que la langue et le rythme où il a écrit; chez les peuples de langue romane, le traduire en vers est une idée qui ne tombera jamais que par erreur dans l'esprit d'un poète vraiment original[2].

Malgré son imperfection, la traduction de Lacroix, adaptée au théâtre et jouée à l'Odéon (février 1863), fut un des grands succès de l'époque : Shakespeare eut cent représentations à la file, ce qui, probablement, ne lui était jamais arrivé en Angleterre. Rachel, la grande tragédienne, avait failli y jouer lady Macbeth. Le souvenir de Mrs. Siddons la hantait. Comme on lui disait que l'actrice anglaise avait tout épuisé, surtout dans la scène de somnambulisme : « Oh ! mais, j'ai une idée, moi, répondit Hermione,

1. *A quel dépôt sacré faut-il donc que l'on croie*
Si la tombe se rouvre et revomit sa proie ?

2. Une traduction en vers peut réussir au théâtre, parce que l'action sauve le style et que le spectateur, qui connaît déjà la pièce par une traduction plus fidèle, substitue inconsciemment l'original à la copie. Mais à la lecture, tout s'évanouit : *rapitur res, persona manet.*

je lécherais ma main [1]. » Conception d'une audace ultra-shakespearienne, qui faisait reculer lady Macbeth par delà l'inconscient du rêve dans l'inconscient de l'instinct animal, jetait le Dante[2] dans Shakespeare et condamnait l'artiste au sublime sous peine de grotesque. Le poète, je pense, eût accepté d'être ainsi traduit, et Rachel prouvait, par un cri de génie, que l'on peut comprendre à la fois Racine et Shakespeare.

1. Lady Charlemont, *Transactions of the New Shakspere Society*, II, 197.
2. Ugolin.

CHAPITRE VIII

SLEEP NO MORE!

I

Shakespeare, feuilletant son cher Holinshed, en quête de pittoresque écossais pour Macbeth, y trouva ce qui suit :

Le roi Kenneth, frère et successeur de ce roi Duffe dont l'histoire a suggéré à Shakespeare les détails du meurtre de Duncan[1], avait, pour assurer la succession à son fils, assassiné le fils de Duffe, son neveu. « Il pouvait alors sembler heureux à tous les hommes, ajoute le chroniqueur, mais il se trouvait lui-même très malheureux, car il ne pouvait plus vivre que dans une terreur perpétuelle, craignant que les pratiques criminelles qui avaient amené la mort de Malcolm Duffe ne vinssent au jour... Et, dit la légende, une nuit qu'il était au lit cher-

1. Voir plus haut, page 81.

chant le repos, il entendit une voix qui lui disait: « Ne t'imagine pas, Kenneth, que le meurtre crimi- « nel de Malcolm Duffe, par toi commis, soit tenu « caché de la connaissance du Dieu éternel ! » Le roi, frappé de terreur par cette voix, passa la nuit sans que le sommeil vînt à ses yeux [1]. »

L'on voit ici à découvert les voies de l'imagination créatrice dans Shakespeare. Ayant déjà sans doute arrêté la scène de somnambulisme, voyant déjà Macbeth « dans la terreur des rêves qui ébranlent ses nuits [2] », il s'empare du cri de la légende, et ce lieu commun: « point de sommeil pour le remords [3] », prend aussitôt la forme du drame et de la vie: c'est une voix qui lui crie: « Tu ne dormiras plus! » Mais une fois ébranlée, son imagination ne s'arrête pas: Macbeth ne dormira plus, parce qu'il a tué; il a tué

1. « Thus might he seeme happie to all men, but yet to himselfe he seemed most unhappie, as he that could not but still live in continual feare lest his wicked practise concerning the death of Malcolm Duffe should come to light and knowledge of the world... And (as the Fame goeth) it chanced that a voice was heard as he was in bed in the night time to take his rest, uttering unto him these or the like words in effect: Thinke not, Kenneth, that the murder of Malcolm Duffe by thee contrived is kept secret from the knowledge of the eternal God... The king, with this voice being stricken into great dread and terror, passed that night without anie sleepe coming to his eies ».

2. In the affliction of these terrible dreams
That shake us nightly... (III, 2, 20).

3. « Le tigre déchire sa proie et dort; l'homme devient homicide et veille. » (Châteaubriand.)

l'hôte endormi: c'est donc le sommeil même qu'il vient d'égorger de ses mains : ***Macbeth a tué le sommeil*** [1]. « J'entendais une voix qui criait : *Tu ne dormiras plus!* Macbeth tue le sommeil, l'innocent sommeil... Elle criait toujours à toute la maison : *Tu ne dormiras plus!* Glamis a tué le sommeil, et c'est pourquoi Cawdor ne dormira plus, Macbeth ne dormira plus [2]. »

Les créations du génie vivent et enfantent. Je me contenterai de citer deux exemples, pris l'un d'un poète anglais, l'autre d'un poète français.

II

Wordsworth venait en France, en 1791, dans tout l'élan de ses premières ardeurs républicaines, à cette aurore d'un nouveau monde, cette heure unique « où c'était une bénédiction de vivre, et d'être jeune

1. Shakespeare avait déjà, semble-t-il, le germe de cette image quand il écrivait le *Roi Lear* (la pièce qui a précédé *Macbeth*) :

> Bid them come forth and hear me,
> Or at their chamber-door I'll beat the drum,
> *Till it cry sleep to death.*
>
> II, 4, 119.

2.
> Methought I heard a voice cry " Sleep no more! "
> Macbeth doth murder sleep, the innocent sleep...
> Still it cried " Sleep no more!" to all the house :
> Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor
> Shall sleep no more ; Macbeth shall sleep no more.

le ciel même »[1]. Il passa un an au bord de la Loire, en compagnie du général de Beaupuy, un des plus purs soldats de la République naissante, et qui devait bientôt donner sa vie pour elle (1796). Il vint à Paris après Valmy et les premières victoires de « l'Hercule républicain, qui, dans son berceau, venait d'étouffer de ses bras d'enfant les serpents conjurés ». Il trouva à Paris les traces du sang de Septembre. Il parcourut la grande cité, passa devant la prison du roi, devant le Louvre, « où avait hurlé le canon de l'assaut », dans le Carrousel, vide à présent, mais si longtemps entassé de morts sur les vivants; il essayait de lire ces lieux silencieux et de leur faire redire les drames qu'ils avaient vus.

Il rentra chez lui dans sa chambre, une vaste chambre solitaire dans un grand hôtel. Il veilla la nuit, essayant de lire. Il commença alors à sentir dans quel monde il était plongé, quel sol il foulait, quel air il respirait. Il songeait à ces massacres: un petit mois à peine l'en séparait; il voyait le sang, le touchait. Et dans le spectre du passé, il voyait d'avance le spectre de l'avenir; la tempête déchaînée que n'épuisera pas un seul ouragan; la marée de sang qui, une fois venue, revient et remonte; le tremblement de terre qu'une seule convulsion n'épuisera pas. Et il resta, couvant ses terreurs,

1. Bliss was it in that dawn to be alive,
But to be young was very heaven!
French Revolution.

jusqu'à ce qu'il entendît une voix qui criait à toute la cité : *Sleep no more!*

> But that night
> I felt most deeply in what world I was,
> What ground I trod on, and what air I breathed...
> With unextinguished taper I kept watch,
> Reading at intervals; the fear gone by
> Pressed on me almost like a fear to come.
> I thought of those September massacres,
> Divided from me by a little month,
> Saw them and touched...
> And in this way I wrought upon myself,
> Until I seemed to hear a voice that cried
> To the whole city : *Sleep no more!*
>
> *The Prelude*, X.

Pendant plus de quatre-vingts ans [1], ce cri devait retentir aux oreilles de la France.

III

La malédiction des nuits sans sommeil ne s'attache pas au remords seul : c'est aussi le privilège du génie, de celui que le démon d'une pensée plus haute possède et dévore. Le *Mazeppa* de Byron était

1. Du 2 septembre 1792 au 25 février 1875. Quarante ans après ces vers de Wordsworth (août 1832), Hugo écrivait :

> O Dieu ! si vous avez la France sous vos ailes,
> Ne souffrez pas, Seigneur, ces luttes éternelles...
> Qui font que le tumulte et la haine et le bruit
> Emplissent les discours, et qu'on entend la nuit,
> A l'heure où le sommeil veut des moments tranquilles,
> Les lourds canons rouler sur le pavé des villes !

devenu avec Hugo le symbole du génie emporté et brisé par la pensée qui le soulève : *Sleep no more* devient avec Antoni Deschamps le cri qui condamne le poète à l'insomnie et au trouble éternels.

Antoni, âme ardente et souffrante, noyé dans les rêves mystiques et voilé des ombres de la folie, était plus près du Shakespeare de la période sombre [1] que son frère Émile, le traducteur de *Macbeth;* par malheur, l'expression souvent trahissait le sentiment, et son *Poète*, malgré l'originalité de la conception, n'a point trouvé place à côté du *Mazeppa* de Hugo. En voici les principales strophes :

Comme autrefois Macbeth, ramenant son armée,
De sang et de carnage encor tout enflammée,
Rencontra les trois Sœurs et fut muet d'effroi,
Lorsque, posant le doigt sur leurs bouches livides,
Elles firent sortir de leurs mâchoires vides :
« Salut, Macbeth, tu seras roi ! »

Et puis, l'esprit troublé par les vieilles sorcières,
Ne vit plus ses soldats passer sur les bruyères,
N'entendit plus des cors les murmures lointains ;
Mais pâle, et l'œil hagard et la tête baissée,
Marchant vers Inverness, parlait à sa pensee,
Impatient de son destin ;

Ainsi, tout palpitant sous un regard sublime,
D'une autre royauté la future victime
Rencontre le génie à son fatal moment;
Et lui : « Salut, dit-il, car tu seras poète ! »
Et comme les trois Sœurs, cet incomplet prophète [2]
Montre sa palme seulement.

1. Voir plus haut, page 39.
2. You imperfect speakers (I, 3, 71).

Alors, pour accomplir sa redoutable tâche,
Ce condamné s'avance, agité sans relâche,
Tel qu'un vaisseau qui suit le flux et le reflux
Il veut se reposer... tonnant à son oreille,
Une voix formidable en sursaut le réveille
« Debout! tu ne dormiras plus! »

III

LORD BYRON[1]

CHAPITRE I

I

VIE DE BYRON

Parmi les aventuriers scandinaves qui vinrent chercher fortune en France aux temps de Rollon et des Wikings, se trouvait un nommé Burun[2], dont

1. Cette étude est la reproduction, revue et corrigée, de l'Introduction à une édition de *Childe Harold* (Paris, Delagrave, 1882).

La source la plus abondante et la plus sûre pour la vie de Byron est encore à présent le livre de son ami Moore : *The Life, Letters and Journals of Lord Byron*, by Thomas Moore; l'étude d'ensemble la plus satisfaisante est celle de M. Karl Elze, *Lord Byron*, 1 vol. in-8°, Berlin, 2e édition (1881).

L'étude et l'analyse de son génie ont fourni à M. Taine un des plus beaux chapitres de son *Histoire de la littérature anglaise*, IV, 336, sq. On lira encore avec intérêt le compte rendu du livre de Moore par Macaulay dans ses *Essais*, et une brillante esquisse de M. Villemain dans ses *Études de littérature ancienne et étrangère*.

2. Peut-être de la même souche que les Biron de France

les descendants suivirent Guillaume le Conquérant en Angleterre. Ils eurent leur part du butin : un Ralph de Burun figure au Domesday Book parmi les principaux propriétaires du Nottingham shire. Les Burun, plus tard Byron, prirent part peut-être aux croisades [1]; en tout cas, ils paraissent dans toutes les grandes batailles anglaises du moyen âge. A la réforme, Sir John Byron eut sa part des dépouilles de l'Église : la riche abbaye de Newstead. Les Byron se distinguèrent sous Charles Ier par leur royalisme ardent : sept frères combattirent dans les rangs des Cavaliers à la bataille d'Edgehill; quatre périrent à Marston Moor. C'est sous Charles Ier que la famille des Byron entra dans la haute noblesse, ayant reçu en récompense de ses services la baronie de Rochdale (comté de Lancaster).

En 1765, l'héritier des biens et du titre, William Byron, tua en duel, dans des circonstances suspectes, son cousin, Mr. Chaworth, et, condamné à mort par la Chambre des lords, n'échappa à l'échafaud que par le privilège de son titre. Il se retira à Newstead, vivant seul, haï et redouté des siens; on l'appelait le méchant lord (*the wicked lord*); il laissait l'abbaye tomber en ruines et coupait ses bois pour empêcher son fils d'en jouir : on contait de lui tout bas des histoires sinistres où il y avait du sang. Il avait

quand le père de lord Byron vint en France, le général Biron l'accueillit comme parent.

1. Byron, *On Leaving Newstead Abbey.*

pour toute compagnie des fourmis apprivoisées qu'il fouettait avec des tiges de paille quand elles étaient désobéissantes ; à la mort de leur maître, elles désertèrent l'abbaye, dit la légende. Le méchant lord fut le grand-oncle du poète qui devait hériter de lui.

Le méchant lord avait un frère, qui fut l'amiral John Byron (1723-1786), marin hardi et malheureux, dont toute la vie fut un continuel naufrage : les matelots l'appelaient Jean mauvais temps (Foul-weather Jack), et à la fin craignaient de s'embarquer sous ses ordres : c'était tenter le sort. Son premier naufrage — il avait dix-sept ans alors, — devint célèbre en Europe par le récit qu'il en publia à son retour, et qui, mis en vers par son petit-fils, est devenu le second chant de *Don Juan*.

Le fils aîné de l'amiral, le capitaine John Byron (1755-1791), se fit une réputation par des aventures moins honorables. On l'appelait Byron le fou. En 1778 il enleva la marquise de Carmarthen, qu'il épousa après un divorce scandaleux ; puis il la ruina et la fit mourir de douleur. L'année suivante, 1785, criblé de dettes et sans ressources, il épousa, pour l'amour de ses créanciers, une riche héritière écossaise, miss Catherine Gordon de Gight, qui avait du sang des Stuarts dans les veines. En deux ans, Mrs. Byron fut réduite à un revenu de 150 livres par an ; — son mari n'avait pu les dissiper, étant inaliénables, — et c'est dans des *lodgings* à Londres, dans

Holles Street, que naquit George Gordon Byron, le 22 janvier 1788. En 1790, le père, poursuivi par ses créanciers, s'enfuit en France, où il périt l'année suivante.

Mrs. Byron, retirée à Aberdeen, éleva seule son enfant. Elle était la personne du monde la moins propre à une pareille tâche. D'une exaltation qui touchait à la folie, incapable de dominer l'expression de ses sentiments, tout entière à la passion du moment, elle était un orage perpétuel de tendresse et de fureur tour à tour. L'enfant apportait avec lui l'emportement puisé à double source : « élevé dans les convulsions », l'éducation ne pouvait que développer les éléments enflammés qui étaient en lui. Dès les premières années, il montra la volonté et l'orgueil des Byron ; mais dès le début aussi, un accident d'enfance y avait joint un élément nouveau, tout d'amertume et de souffrance : il boîtait légèrement d'un pied, et cette infirmité, aggravée par les essais maladroits qu'on fit pour la guérir, déposa en lui, dès que la réflexion s'éveilla, un germe de souffrance qui ne cessa de l'obséder, et qui à la fois torturait et, par une réaction singulière, flattait son orgueil [1].

Pendant son traitement, sa nourrice, la seule personne qui sût lui parler, l'amusait à lui conter des

1. Le drame inachevé *The Deformed Transformed* est une confession transparente.

contes d'enfants et des légendes, ou lui lisait les Psaumes : il prit là le goût de la Bible, du moins de l'Ancien Testament, — il goûtait peu le Nouveau, trop tendre, — et il en resta dans son imagination la touche sombre et grandiose, celle qui éclate dans les *Mélodies hébraïques*, dans *Ciel et Terre*, dans *Caïn*.

A cinq ans il alla à l'école à Aberdeen. A huit ans, à la suite d'une fièvre scarlatine, sa mère l'emmena dans les Highlands, à Ballater, aux pieds du Lochnagar : le paysage celtique avec ses montagnes, ses torrents, ses cascades et ses *glens*, fit la première éducation poétique de son regard : plus tard, sous le ciel de la Grèce, les impressions de son enfance écossaise se réveillèrent avec toute la force d'émotion des premières années, même après ses démêlés violents avec la critique écossaise[1], « mêlant les souvenirs celtiques aux montagnes phrygiennes et les *linns* (lacs) des Highlands au clair ruisseau de Castalie[2]. »

En 1798, le méchant lord mourut : il avait survécu à tous les siens et George Byron héritait de son titre et de ses biens. La première fois que le maître,

1. I scotch'd, not kill'd, the Scotchman in my blood...
Don Juan, X, 29.

Tout le morceau est à lire.

2. Mix'd Celtic memories with Phrygian mount,
And Highland linns with Castalie's clear fount.
The Island, II, 12.

faisant l'appel des élèves, appela *Dominus* Byron (lord Byron), il éclata en larmes de joie et d'orgueil. Mrs. Byron quitta son misérable garni d'Aberdeen pour s'établir avec son fils dans la vieille et vaste abbaye de Newstead. Byron, comme mineur, fut placé par la Chancellerie sous la tutelle d'un parent éloigné, lord Carlisle, qui ne put s'entendre avec Mrs. Byron et ne s'occupa point de l'éducation de son pupille. Byron resta sous la direction orageuse de Mrs. Byron. A mesure que l'enfant grandissait, les tempêtes domestiques redoublaient. Une fois, la mère et le fils s'étaient tellement désespérés l'un l'autre qu'ils allèrent chacun de son côté, craignant un suicide, avertir le pharmacien de ne point vendre de poison à l'autre.

En 1801, Byron fut envoyé au collège de Harrow. Il quitta avec regret l'abbaye, ses bois et son beau lac; mais peu à peu des amitiés passionnées qu'il contracta au collège l'attachèrent à Harrow et plus tard, quand il fallut le quitter pour Cambridge, il y eut un déchirement : son entrée à l'université fut un des grands chagrins de sa vie, c'était son enfance qui finissait, et il la pleurait comme d'autres pleurent leur jeunesse[1] !

Bien que Byron ait gardé jusqu'au bout un souvenir respectueux de son maître à Harrow, Mr. Drury[2],

1. It was one of the deadliest feelings of my life to find that I was no longer a boy.

2. *Childe Harold*, IV, LXXV, note.

il fut loin d'être un écolier modèle : le caprice fut son seul maître et les exercices violents auxquels il s'adonnait avec fureur furent sa grande étude. Néanmoins ce temps ne fut pas perdu pour lui, travaillant peu, mais lisant beaucoup et rêvant. Vers cette époque se passa un incident dont le souvenir domine toute la carrière poétique de Byron.

Il avait pour voisine à Newstead une cousine nommée Mary Chaworth, petite-fille de l'homme qui avait été tué en duel par son grand-oncle. Il la rencontra dans les vacances et crut l'aimer (il avait alors seize ans); la jeune fille, qui avait deux ans de plus que lui, le traita en enfant, et l'année suivante, 1805, elle épousa un Mr. Musters. La souffrance première semble ne pas avoir été bien profonde; mais plus tard Byron s'imagina poétiquement que cet incident avait changé le cours de sa destinée, qu'il était né pour Mary et que, la perdant, le but de sa vie était manqué, que c'était là la source fatale de toutes ses fautes et de tous ses malheurs. Ce souvenir traverse toutes ses œuvres[1].

En 1804, il quitta le collège pour l'université : il passa deux ans à Trinity College, Cambridge, à boxer, nager, tirer, faire mille folies avec ses amis ; il dévorait les poètes et les historiens, anciens et modernes; parmi les Français, il étudiait en parti-

1. Voir *Stanzas to a Lady on leaving England; The Dream; Don Juan,* V, IV.

culier La Rochefoucauld, Rousseau et Voltaire : enfin, il rimait.

En 1807, il publia un recueil de ces vers sous le titre de *Hours of Idleness*. Il n'y avait rien dans ces essais, sauf çà et là quelques vers perdus, qui annonçât un poète. Descriptions de la vie de collège, traductions et imitations, rien ne sortait en bien ni en mal d'une médiocrité honnête : c'était un effort d'écolier habile. Heureusement, il y avait alors une revue redoutable, la *Revue d'Édimbourg*, organe du parti libéral et qui était trop heureuse d'avoir un lord à écraser. Un jeune écrivain, Henri Brougham, plus tard célèbre sous le nom de lord Brougham, se chargea de la chose et le fit avec une lourdeur d'insolence rare même dans le style du temps[1]. Byron raconte qu'à la lecture de cet article il songea d'abord à provoquer l'auteur en duel, puis il vida plusieurs bouteilles de champagne, se mit au bureau, écrivit quarante vers, — le début d'une satire, — et se sentit considérablement soulagé. Byron, avec une force de caractère dont il n'aurait pas semblé capable, ne s'empressa pas de lancer sa vengeance, mais la couva avec amour, étudiant avec soin le style de Pope, le grand maître en fait de satire et dans l'art d'enfermer dans un vers tout ce qu'il peut

1. Lord Brougham avait un talent merveilleux pour deviner le génie à rebours ; c'est lui qui écrasa Young et la théorie des interférences sous un feu roulant d'épigrammes : il fallut que Fresnel l'inventât à nouveau.

contenir de poison. Retiré à Newstead, il travaillait à loisir au milieu des plaisirs de toute sorte, élargissant insensiblement le cadre de son poème, où il faisait entrer à la fin toute la littérature de son temps, de sorte que cette satire, destinée à punir les insolences de la critique, devenait en fin de compte la critique la plus mordante, la plus impertinente et souvent la plus inique, de tous les poètes du temps, petits et grands. Nul ne trouva grâce devant le jeune et impitoyable justicier : whigs et torys, poètes de droite et de gauche, les plus grands noms de l'époque, Southey, Wordsworth, Coleridge, Walter Scott, tous les précurseurs du romantisme, sortaient saignants de ces mains d'autant plus redoutables que souvent elles frappaient juste et au défaut de la cuirasse. Peu importait au fond à Byron de frapper juste, la grande chose était de frapper fort : au cours de la composition ou de l'impression, les incidents du jour amenaient sous sa plume ou effaçaient tel nom nouveau, aiguisaient le compliment en épigramme ou tournaient l'épigramme en compliment[1]. Quelques-uns de ceux qu'il attaquait avec

1. Gell, auteur d'un itinéraire en Grèce, est dans le manuscrit le fat Gell (*coxcomb Gell*); dans la première édition, le classique Gell (*classic Gell*); dans les éditions postérieures, *classic* est à son tour réduit à l'équivoque *rapid*. Son tuteur, lord Carlisle, à qui il avait dédié les *Heures de loisir*, est déchiré dans les *English Bards*. Byron répara plus tard noblement ses torts envers lui en chantant la mort héroïque de son fils (*Childe Harold*, III, XXIX, sq.).

le plus de furie devaient devenir plus tard ses plus dévoués amis; Moore, par exemple[1], et Scott, qui sera plus tard l'Arioste du Nord[2], pour les mêmes poèmes qu'il crible ici d'épigrammes.

Les *English Bards* parurent en 1809, le 16 mars; même sans le talent de l'auteur, sans la vigueur et la pureté du vers, la seule malignité du public eût suffi à faire les frais du succès. En quelques jours la première édition fut enlevée. On comprit qu'un poète venait de prendre sa place au soleil. Mais Byron avait résolu de s'exiler et le succès de sa satire ne suffit pas à le retenir. Trois jours auparavant, devenu majeur, il avait pris sa place à la Chambre des lords. Les souvenirs fâcheux de sa famille, la réputation peu favorable que lui-même s'était faite par ses imprudences de jeunesse, avaient arrêté toutes les sympathies : pas une main ne s'était tendue vers lui; son tuteur, lord Carlisle, n'avait point jugé à propos de se trouver là pour l'accueillir, et il prit sa place comme au milieu d'étrangers ou d'ennemis. Depuis longtemps il n'attendait que sa majorité et la libre disposition de ses biens pour quitter l'Angleterre : il partit.

Le 2 juillet, il s'embarqua de Falmouth, en compagnie d'un ami de Cambridge, Hobhouse, qui se fit

1. Et Lord Holland, à qui il consacrait encore une strophe mordante dans le manuscrit de *Childe Harold ;* par bonheur, ils devinrent intimes à temps, avant l'impression.

2. *Childe Harold*, IV, XL.

plus tard un nom dans la politique. C'est le pèlerinage de Childe Harold qui commence. Il dura deux ans, de juillet 1809 à juillet 1811. Byron traversa le Portugal et l'Espagne au moment de la guerre nationale[1] et vint aborder en Albanie, contrée alors presque inconnue des Européens ; il rencontra à Malte la vaillante Mrs. Spencer Smith qu'il devait immortaliser sous le nom de Florence[2], vit le soleil couchant à Missolonghi, où quatorze ans plus tard il devait, lui aussi, finir sa destinée, et se rendit à Janina pour rendre visite au fameux Ali-Pacha. Ali était absent, occupé au siège de Bérat. Byron resta quelques jours à Janina, où il commença *Childe Harold*, puis se rendit à Tebelin auprès d'Ali[3], qui le traita en enfant aimable, admira sa chevelure et le reconnut de noble race à la délicatesse de ses mains. Il revint avec une escorte albanaise qui l'accompagna à travers les montagnes[4] ; c'est dans ce voyage qu'une nuit, égaré et seul au pied du Pinde, au milieu de l'orage, il composa les belles stances à Florence, lui envoyant ses vœux de paix et de bonheur à travers la foudre et les éclairs. De Patras, il se dirigea vers Vostitza, d'où il aperçut les neiges éternelles du Parnasse, franchit l'isthme, parcourut la Béotie, continua son *Childe Harold* au

1. *Childe Harold*, sujet du premier chant.
2. *Ibid.*, II, XXX, sq.
3. *Ibid.*, II, LV, sq.
4. *Ibid.*, II, LXIX.

pied de la montagne sainte et prit les augures. Il visita tous les lieux classiques, Thèbes, Chéronée, Platée, Orchomène, l'antre de Trophonius, la fontaine de Dircé qui fait tourner un moulin, et la veille de Noël 1809, des hauteurs de Phylé, il découvrit dans un rayon de soleil la plaine d'Athènes, le Pentélique, l'Hymette, la mer Egée et l'Acropole. Il passa deux mois et demi à Athènes[1], chez la veuve du consul d'Angleterre, Théodora Macri, dont la fille aînée, Thérésa, inspira au départ la gracieuse chanson d'adieux, *Maid of Athens*, dont le charme a été renouvelé de nos jours par les accents de Gounod[2]. Le 5 mars 1810, un vaisseau de guerre anglais lui ayant offert le passage pour l'Asie Mineure, il resta cinq semaines à Smyrne, où il acheva son poème (16 mars 1810); il ne quitta Smyrne que pour visiter les ruines d'Éphèse, où il entendit gémir les chacals au milieu des tronçons de colonnes exilés à présent au British Museum[3]. Le 11 avril, il quitta Smyrne; il visita la Troade, lut Homère au pied de l'Ida, traversa l'Hellespont à la nage de Sestos à Abydos, pour vérifier la légende de Léandre, exploit sur

1. A cette période appartiennent les *Strophes à Inez* (*Childe Harold*, I, LXXXIV).

2. Il y a quelques années, on apprit que celle qu'avait chantée Byron mourait de faim à Londres: Gounod composa pour elle la musique de *Maid of Athens* et, à soixante ans de distance, l'art vint soulager les derniers jours de celle dont il avait illustré la jeunesse.

3. *Childe Harold*, IV, CLIII.

lequel il revient souvent avec orgueil tout le reste de sa vie ; passa de là à Constantinople, où il resta trois mois (mai-juillet), entra à Sainte-Sophie et refit le long du Bosphore la route des Argonautes[1]. A la fin de juillet 1810, il rentra en Grèce, se rendit à Patras par Corinthe, fut pris d'une fièvre que son médecin rendit mortelle, fut sauvé par le dévouement de ses deux serviteurs albanais et par la force de sa constitution, parcourut la Morée, visita dans son camp le gouverneur Veli Pacha, le fils d'Ali. Il revint enfin à Athènes où il s'établit au couvent des Capucins dont il fit son quartier général, partageant son temps entre des excursions dans l'Attique, l'étude de la langue, des mœurs, de la situation politique, le rêve et la poésie, remplissant son imagination de couleurs et d'images, et se préparant inconsciemment, par une sympathie profonde pour la Grèce déchue, au dévouement suprême qui devait couronner sa carrière.

Il quitta Athènes vers le mois de mai et arriva en Angleterre dans les premiers jours de juillet. Il s'arrêta à Londres pour préparer l'impression d'une paraphrase de l'art poétique, *Hints from Horace*, seconde épreuve affaiblie et incolore des *English Bards* et à laquelle il attachait grand prix. Un de ses parents, Dallas, à qui il montra cette satire, lui demanda avec désappointement si c'était tout le

1. Les souvenirs de cette partie de son pèlerinage se réveillent plus tard dans *Don Juan*.

bagage poétique qu'il rapportait de deux ans d'Orient. Byron répondit qu'il avait encore écrit quelques courts poèmes et de plus un grand nombre de stances spensériennes relatives aux pays qu'il avait parcourus, mais qui ne valaient point la peine de les lire. Dallas les prit néanmoins, les lut, et, le soir même, écrivit à Byron que *Childe Harold* ferait sa gloire: Byron se laissa décider à le publier.

Le 23 juillet, Byron écrivit à sa mère pour lui annoncer sa visite : huit jours après, il apprenait sa mort. Il avait quitté l'Angleterre sans la voir[1], et elle avait le pressentiment qu'elle ne le verrait plus : à la nouvelle de son retour en Angleterre, elle dit à sa femme de chambre : « Si j'allais mourir sans l'avoir revu, ne serait-ce pas étrange? » Elle mourut subitement le 1er août : il n'arriva à Newstead que pour l'ensevelir. La même semaine, il apprit la mort de deux de ses plus chers amis d'enfance, Wingfield, mort de la fièvre à Coïmbre, et Matthews, noyé à Cambridge[2]. De nouveaux coups le frappèrent sans relâche dans les deux mois suivants. « Il semble, écrivait-il, que je doive éprouver dans la jeunesse la suprême misère de la vieillesse. Mes amis tombent autour de moi et je resterai comme un arbre solitaire avant d'être desséché[3] ». Ces coups retentissaient dans sa poésie et venaient ajouter à

1. *Childe Harold*, I, x.
2. *Ibid.*, I, xci et note.
3. Lettre à Dallas, du 11 octobre 1811.

Childe Harold une note nouvelle plus touchante et qui vibrait dans les cœurs[1].

La fin de l'année se passa à revoir le poème, à corriger les épreuves. Le 27 février 1812, il fit son début, son *maiden speech*, à la Chambre des lords, dans une discussion sur un projet de loi destiné à réprimer les *briseurs de métiers* de Nottingham. Il s'éleva avec une éloquence de poète plus que d'orateur, et qui rappelait les beaux moments de Burke, contre la politique de répression à outrance. Ce début lui valut les félicitations de l'opposition et même des ministériels, et une brillante carrière politique s'ouvrait devant lui. Mais deux jours après paraissait *Childe Harold*. Personne dès lors ne songea plus à sa prose, lui moins que personne, et le 1er mars il se réveillait le premier poète de l'Angleterre. L'on n'avait point vu de longtemps succès littéraire aussi éclatant et aussi instantané. Tous les poètes du temps, Southey, Wordsworth, Scott, Coleridge, furent éclipsés du coup : il avait tout ce qui manquait à ses aînés, la vie, la passion, l'élan ; on sentait une âme puissante vibrer à chaque vers et tout ce qui aurait révolté chez un autre charmait chez lui : on lui pardonnait, on admirait ses hauteurs et ses impertinences de grand seigneur ; son mépris affiché pour tout ce qui passionnait les Anglais de 1812, son dédain pour les victoires de

2. *Childe Harold*, I, XCI ; II, XCV.

son pays[1], son admiration visible de Napoléon, son scepticisme religieux, frappant la religion établie autant que le catholicisme romain[2] : toutes ces audaces étaient oubliées et les torys les plus ardents blâmaient doucement et admiraient. Le mystère voilé du héros, sous les traits duquel on essayait de deviner les secrets de la vie de l'auteur[3], créait un autre charme en éveillant la curiosité. L'on avait déjà eu dans la poésie du siècle des descriptions éclatantes, mais aucune où les passions de l'âme fussent aussi ardemment mêlées aux couleurs de la nature et où la nature, à son tour, fût aussi vivement colorée de l'âme. Enfin la philosophie morose et désenchantée de l'âge nouveau n'avait pas encore trouvé d'accents aussi pénétrants et aussi amers; c'était pour la première fois que la « maladie du siècle », le *Weltschmerz*, éclatait en Angleterre et que Werther et René trouvaient un frère.

Pendant trois ans Byron fut le dieu de la société anglaise. Tout ce qui tombait de sa plume était ramassé avidement : le *Giaour* (mai 1813) ; la *Fiancée dAbydos* (décembre 1013) ; le *Corsaire* (janvier 1814) ; *Lara* (mai 1814). La teinte de misanthropie et de mystère qui avait fait un des charmes de *Childe*

1. *Childe Harold*, I, XXV, XXXVIII.
2. *Ibid.*, I, VII, XXIX, LXVII, sq., II, III.
3. Byron avait prévu l'assimilation qu'on ne manquerait pas d'établir entre lui et son héros et essayé inutilement de la prévenir (Preface, I). Avant même que le livre eût paru, on l'annonçait sous le titre « *Child of Harrow's Pilgrimage.* »

Harold s'épaississsait de jour en jour pour répondre au goût du public. Byron était l'idole et l'énigme des salons : il était adoré de toutes les femmes qui n'écrivaient point, et même de quelques-unes qui écrivaient ; et plus d'une miss romantique, en le voyant entrer dans le salon, murmurait comme Caroline Lamb : « Cette face pâle sera mon destin. » Présenté au prince régent, peu s'en fallut qu'il ne devînt l'intime de celui qu'il devait poursuivre plus tard de ses sarcasmes les plus mérités comme les plus sanglants, et il put espérer la place de poète lauréat, « avec cent marcs par an, écrivait-il, sans compter le vin et le déshonneur. » Il était plus fier de ses succès dans le monde que de sa poésie et songea un instant à renoncer à écrire.

Mais dans le tumulte de la gloire et les désordres de son existence, il ne trouvait point la paix. De plus, sa fortune était fortement ébréchée et la ruine approchait. Il se laissa marier (2 janvier 1815) à miss Milbanke, jeune et riche héritière, d'esprit distingué et de caractère pur, mais aussi peu faite que possible pour comprendre Byron et le dominer : elle l'avait épousé pour la gloire de le convertir et de le réformer. L'histoire de leur querelle est devenue un chapitre de la littérature anglaise : l'on a écrit des volumes sur les causes de leur rupture, sur le moment même et cinquante ans après : la cause, comme disait Byron, était trop simple pour que personne la découvrît : il n'était point fait pour elle

ni elle pour lui. Quoi qu'il en soit des incidents qui amenèrent une rupture tôt ou tard inévitable, un an après leur mariage, cinq semaines après la naissance de leur fille Ada, lady Byron se retira chez son père et bientôt écrivit à son mari qu'il ne la reverrait plus[1].

Le public anglais se retourna avec fureur contre Byron : il était alors dans un de ces accès périodiques de vertu dont il est pris tous les sept ans, si l'on en croit Macaulay[2]. Sans rien connaître des mystères de famille, sans s'enquérir des faits, sans se demander s'il avait le droit d'intervenir, il flétrit Byron avec une âpreté et une lâcheté sans pareilles. « Les journaux furent remplis de pamphlets, la scène retentit d'insultes. Il fut exclu de tous les cercles où il était naguère le point de mire de tous ceux qui observent. Tous les reptiles qui triomphent dans la ruine d'une nature supérieure coururent à leur proie. L'envie sauvage de la sottise ambitieuse n'a pas tous les jours la fête d'avoir un tel esprit à torturer et un tel nom à souiller[3]. » Byron expiait son crime, celui de tous qui est puni le plus cruellement, le crime d'avoir été trop admiré, et le public, avec sa justice ordinaire, le punissait de sa propre folie.

Byron n'essàya point de lutter : il s'exila pour

1. Juillet 1815, le *Siège de Corinthe ;* septembre, *Parisina.*
2. Macaulay, *Moore's Life of Lord Byron.*
3. *Ibid.*

ne plus revenir. « Il n'était point, écrit-il, de vice monstrueux dont ne m'accusât la rumeur publique et la rancune privée : mon nom, ce nom qui avait toujours été un nom chevaleresque et noble depuis le jour où mes ancêtres aidèrent Guillaume de Normandie dans la conquête de ce royaume, fut sali. Je sentis que si ce qu'on murmurait et chuchotait était vrai, j'étais indigne de l'Angleterre; si faux, l'Angleterre indigne de moi. »

Il s'embarqua le 26 avril 1816 pour Ostende ; il visita le champ de bataille de Waterloo et maudit la victoire de l'Europe[1]. Il remonta ensuite les bords du Rhin, « jonchant sa route de toutes les richesses de sa poésie[2] », et arriva enfin à Genève, où il s'établit sur les bords du lac, d'abord à l'hôtel de Sécheron, puis à Diodati[3]. Il rencontra là le poète Shelley, une des natures de poète les plus nobles que l'Angleterre ait produites, proscrit comme lui par la société anglaise, comme lui en lutte avec elle, révolutionnaire en politique, panthéiste en philosophie, et en toutes choses, avant tout, mystique et poète : le monde pour lui n'était qu'esprit, mais l'esprit sous sa forme la plus pure et la plus douce, l'universel amour[4]. Sous l'influence passionnée de

1. *Childe Harold*, III, XVII, sq.
2. Moore. Cf. III, XLVI, sq.
3. D'une visite au château de Chillon sort le *Prisonnier de Chillon* (juin 1816).
4. Sur Shelley, voir plus bas, pages 198, sq. et 241 sq.

Shelley, la poésie de Byron prit une teinte panthéiste plus prononcée ; leurs journées se passaient en excursions sur le lac et dans les montagnes, accompagnées de discussions philosophiques et poétiques. Ils parcoururent la scène de la *Nouvelle Héloïse*, Rousseau à la main, et Shelley interprétait Rousseau par Wordsworth dont il était resté l'admirateur fervent, même après ce qu'il appelait sa trahison. Byron, qui dédaignait fort Wordsworth qu'il comprenait peu, commença alors seulement à le connaître et à lui rendre justice en l'imitant. Tout le troisième chant de *Childe Harold*, qui fut composé à cette époque, porte l'empreinte de ces diverses influences[1] ; mais Byron, comme tout poète original, n'imite point : le modèle qui l'inspire ne fait qu'éveiller le génie qui suit sa voie propre. Wordsworth n'aurait pu écrire ni la nuit du lac[2] ni la tempête[3]; Shelley eût pu écrire la nuit du lac, mais non la tempête. Byron a pu dire de ce troisième chant : « C'est mon poème favori, c'ést un beau morceau vague de désolation poétique. J'étais à demi-fou quand je l'écrivais, entre la métaphysique, les montagnes, les lacs, un amour inextinguible, des pensées indicibles et le cauchemar de mes égarements. » (Lettre à Murray, du 28 janvier 1817).

1. *Childe Harold,* III, LXXXV, sq.; toute la métaphysique de la note sur Rousseau (XCIX, 5) est imprégnée des idées de Shelley.

2. *Ibid.*, III, LXXXV-XCIII.

3. *Ibid.*, III, XCIII-XCVIII.

Cette année de 1816 fut marquée par une activité extraordinaire : la souffrance et la lutte avaient produit leur effet usuel, exaltant le génie quand elles ne le brisent pas. Pour la force de l'expression et de la pensée, il y a loin des deux premiers chants de *Childe Harold* au troisième; c'est l'œuvre d'un homme mûr et non plus d'un enfant précoce. Toutes les œuvres écrites dans cette période marquent le même caractère de profonde exaltation et de puissance d'expression : le *Rêve*, autobiographie idéale qu'il arrosa de larmes en l'écrivant; les *Ténèbres*, la plus puissante vision de la catastrophe finale qu'aucune poésie ait encore produite ; enfin *Manfred*, le Faust byronien, conçu dans les glaciers de la Yungfrau et sous l'écume des torrents.

Mais l'Italie et son ciel l'attiraient par delà les Alpes. Il passa les monts et de Milan se dirigea par Vérone à Venise, où il s'établit à la fin de 1816 (novembre). Son séjour en Italie ouvre une nouvelle période dans sa vie et dans son style. En guerre déclarée avec son pays et avec la morale anglicane qui l'a chassé, il va s'abandonner de jour en jour plus profondément, et comme par système, au charme de la licence italienne, qui ne répond d'ailleurs que trop à la pente de sa nature. L'année 1817 marque la transition ; il liquide les comptes du premier Byron et de sa misanthropie hautaine et triste avec le dernier acte de *Manfred* et avec le dernier chant de *Childe Harold*, né d'une excursion dans

l'Italie centrale (Venise, Ferrare[1], Florence, Rome) : en octobre 1817, *Beppo* inaugure une nouvelle période, et en 1818, il ouvre avec le premier chant de *DonJuan* sa guerre à outrance contre le *cant*, contre les lois, contre les mœurs, contre la religion, contre l'hypocrisie et contre la vertu.

Dès cet instant il va promener son héros à travers toute l'Europe, comme il avait promené *Childe Harold*, et il ne l'abandonnera qu'à la mort. Il avait promené Childe Harold à travers les ruines des empires et la désolation de sa pensée ; il promène Don Juan dans la ruine de toutes les croyances humaines et dans l'ironie triomphante de son mépris : René a fait place à Candide. « Je suis plus fait pour la satire que pour la poésie », disait Byron ; il est plus vrai de dire que la nature de poésie qui était en lui est de celles qui sont sœurs de la satire : la tristesse sombre de l'âme mécontente du monde et d'elle-même se retourne aisément, aussitôt qu'elle sort d'elle, en ironie ardente, et le sarcasme est la revanche du sanglot. La verve satirique de sa premiere jeunesse va dès lors déborder à flots jusqu'au bout, interrompue par instants par des reprises de l'ancien accès.

Au printemps de 1819, au milieu des plaisirs vulgaires où il était plongé à Venise, un attachement plus élevé, le seul réel qu'il ait connu dans sa vie,

1. Il va à Ferrare visiter le cachot du Tasse et en rapporte la *Lamentation du Tasse* (avril 1817).

vint le relever à ses propres yeux. Lancé par la comtesse de Guiccioli dans le mouvement révolutionnaire de l'Italie, il eut pour la première fois un but à sa vie. Dans la *Prophétie du Dante*[1], il est le prophète de la liberté italienne en même temps que le chantre plaintif de sa propre destinée. Il aborde le théâtre alors, avec persévérance, mais sans succès : poète personnel avant tout, ne connaissant que son âme, il est incapable de peindre d'autre caractère que lui-même, impuissant par suite à rendre des chocs de passions et d'âmes, ce qui est le tout du génie dramatique[2]. Ses héros, Marino Faliero, Sardanapale, Foscari, Arnold[3], n'intéressent que quand ils parlent pour lui. Aussi son chef-d'œuvre dramatique est *Caïn*, féerie mystique où il ne met en scène que les pensées de révolte, de doute et d'angoisse qui sont le fond de sa philosophie.

Compromis dans l'insurrection malheureuse de la Romagne (1821), il n'échappe que par son titre de

1. Mars, 1820.

2. De là sa rancune contre Shakespeare, qu'il ne comprit jamais et qu'il n'est pas loin de regarder avec les yeux de Voltaire. Par une punition des dieux, quelques-unes des plus belles scènes qui lui aient échappé (*Marino Faliero*, III, I; IV) ne sont qu'une paraphrase de *Macbeth*. Cf. plus haut, page 127, note 1.

3. *Marino Faliero* (avril-juillet 1820); *Sardanapalus* (fini en mai 1821); *The Two Foscari* (juillet 1821): *Caïn* (septembre); *Heaven and Earth* (octobre); *The Deformed Transformed*, 1822; *Werner* (id.).

citoyen anglais aux vengeances autrichiennes. Son *Caïn* fait scandale à Londres et est poursuivi. Byron répond en redoublant d'amertume dans son *Don Juan*, et en fondant avec le journaliste radical Leigh Hunt un journal d'opposition ultra, le *Libéral*, qui dut s'arrêter au quatrième numéro. La mort de Shelley, noyé dans une tempête, à l'âge de vingt-neuf ans, dans le golfe de la Spezzia (11 juillet 1822), vint le frapper comme un avertissement sinistre. Las enfin d'user sa vie en luttes stériles et cherchant

A finir en héros son immortel ennui,

il répondit à l'appel que lui adressait depuis quelque temps le comité philhellène, formé à Londres pour soutenir l'insurrection grecque.

Il mit à la voile de Gênes le 14 juillet 1823, rêva un cinquième chant de *Childe Harold* en passant devant le Stromboli en flammes, s'arrêta trois mois à Céphalonie pour étudier la situation et s'orienter au milieu des partis hostiles qui déchiraient le petit peuple insurgé. Enfin, dans les premiers jours de janvier 1824, il se rendit à travers mille dangers à Missolonghi, menacé par les Turcs. Reçu comme un sauveur, nommé général en chef, il eut bientôt à lutter contre des difficultés inextricables où il savait qu'il périrait; il n'apportait à la Grèce que les débris d une jeunesse épuisée et n'aspirait plus

qu'à une tombe de soldat[1]. Trois ennemis à combattre : les Turcs, la famine, la guerre civile; la ville était en proie à une bande de Souliotes, moitié patriotes, moitié mercenaires, sans cesse en révolte. Un jour, après avoir massacré un officier suédois, ils envahirent la tente de Byron, menaçants, brandissant les armes. Byron était sur son lit, malade, abattu, à la suite d'un accès de fièvre où il avait pensé mourir. Au bruit des envahisseurs, il se releva soudain sur son lit, calme et impérieux, fit taire d'un mot les révoltés et retomba épuisé.

Dans les intervalles de la maladie, n'ayant pas de forces suffisantes pour de grandes opérations, il cherchait à servir la Grèce d'une autre façon, en relevant les caractères et introduisant l'humanité dans la guerre. Les Grecs ne faisaient pas de prisonniers : il promit une prime pour tout prisonnier amené vivant. La plupart de ses amis anglais avaient quitté Missolonghi et l'appelaient sur un terrain plus brillant : il voulut rester jusqu'au bout. Le 10 avril, à la suite d'une promenade imprudente par une averse, il fut pris d'un accès fatal; le mal empira rapidement. Le 18 avril, jour de Pâques, à l'heure où les

1. Seek out — less often sought than found —
A soldier's grave, for thee the best;
Then look around, and choose thy ground,
And take thy rest.

Ce sont ses derniers vers, écrits à l'anniversaire de sa trente-sixième année (22 janvier 1824).

Grecs se répandent dans les rues en tirant des coups de fusil et criant joyeusement : « Le Christ est ressuscité ! » Byron apprit qu'il était perdu. Le lendemain, à six heures du soir, il murmura : « Now, I shall go to sleep, » et rendit l'âme. Trente-sept[1] coups de canon apprirent à Missolonghi la mort de son plus noble défenseur. Ses restes revinrent en Angleterre reposer à Newstead, exilés de Westminster[2].

1. Nombre de ses années au moment de sa mort.
2. Voir les plaintes de Byron dans le *Westminster* de Barbier :

> N'ai-je pas expié les fautes de ma vie?
> Westminster! Westminster! dans ton temple de paix
> Mes pâles ossements descendront-ils jamais?

Missolonghi lui a élevé une statue en novembre 1881.

CHAPITRE II

ŒUVRE ET ACTION DE BYRON

Il y a deux familles de poètes : ceux qui peignent des âmes et ceux qui peignent leur âme. Shakespeare est le représentant de la première, Byron celui de la seconde. Les premiers seuls sont créateurs, puisqu'ils rendent des passions qui ne sont pas dans leur expérience propre ; les autres n'inventent pas : ils n'ont qu'à laisser échapper ce qui est dans leur cœur [1]. Il y a plus de génie dans le poète impersonnel et il écrit pour les siècles ; mais si l'âme du poète personnel est une âme puissante et qui vibre à l'unisson de son siècle, il a une action immédiate plus vaste et plus retentissante, quoique moins durable et vite épuisée.

1. « Je ne puis écrire sur quoi que ce soit sans une expérience personnelle, » écrit Byron. Sa poésie n'est souvent que sa correspondance mise en vers.

Peu de poètes ont eut des destinées plus changeantes que Byron : acclamé à vingt ans par toute l'Angleterre, puis par toute l'Europe, il fut quinze ans « le Napoléon de l'empire des vers », et, à peine mort, tomba du piédestal; le pauvre Shelley, qui de son vivant avait à peine cent lecteurs, Wordsworth, qui fut pendant quarante ans la cible de tous les sarcasmes, ont éclipsé la gloire de Byron ; le pressentiment du poète a été réalisé : sa gloire a fleuri trop vite, et s'est flétrie aussi vite[1]. De nos jours, un mouvement de réparation commence, qui ne le fait pourtant point remonter à la hauteur où il avait trôné. Ce flux et ce reflux de la gloire se produit pour tout poète personnel : il faut que plusieurs générations s'écoulent pour que l'on arrive enfin au départ de ce qu'il y a de durable et de passager dans son œuvre.

Dès son enfance, il y eut en lui un double germe de souffrance et d'orgueil. De corps, il n'est point fait comme les autres hommes; et, moralement, il sent qu'il est aussi d'une autre argile : il sent en lui une volonté plus forte, des désirs plus ardents, un orgueil plus indomptable, et ses souvenirs de famille lui montrent dans le passé dont il hérite une tradition singulière qui rompt sur la platitude ordinaire des destinées humaines, pour le mal comme

1. *Childe Harold*, IV, IX :

> If my fame should be, as my fortunes are,
> Of hasty growth and blight...

pour le bien : il est seul de son espèce dans l'humanité [1]. Les désordres de sa jeunesse, l'ennui qui suit le gaspillage d'un talent qui n'a point trouvé son emploi utile, le mépris du monde et le dégoût de soi-même, venant s'ajouter à cette puissance d'amertume et d'orgueil, se condensent en un type semi-réel, semi-idéal, dont *Childe Harold* est la première épreuve. Ce type avait déjà paru deux fois, et avec un éclat sans pareil, dans la poésie du siècle, une fois en Allemagne sous le nom de Werther, une fois en France sous le nom de René [2]. C'était un type européen, éclos dans tous les pays à la fois. Byron n'avait connu, semble-t-il, ni Werther, ni René [3], et il les retrouva parce qu'ils existaient en

1. He stood a stranger in this breathing world,
An erring spirit from another hurled...
Lara, I, XVIII.

2. *Werther* (1774); *René* (1805). En Italie, il s'appelle Jacopo Ortis (1795). Jacopo Ortis procède de Werther, mais Ugo Foscolo n'est pas Gœthe.

3. Byron, très au courant de la littérature française, a pu connaître *René* : Châteaubriand, dont les souvenirs sont peu sûrs en général et souvent fournis par sa vanité, croit se rappeler en 1832 avoir reçu à l'apparition de *René* une lettre de félicitations d'un écolier de Cambridge, nommé lord Byron. Mais Byron n'avait pas besoin de lire *René* : il le portait en lui-même. La ressemblance est toute générale et de caractère : les ressemblances dans le détail tiennent à la ressemblance de position sociale des deux aristocratiques écrivains. — Lire tout le chapitre de Châteaubriand sur Byron dans son *Essai sur la littérature anglaise*, étude pleine d'une admiration et d'une tendresse chagrines; il reconnaît en lui un fils supérieur à son père, mais ingrat.

Angleterre aussi bien qu'en Allemagne et qu'en France, et dans son propre cœur aussi bien qu'en celui de Gœthe ou de Châteaubriand. Mais il donna à ce type une forme nouvelle et d'un pittoresque plus extérieur, parce que l'état même de son âme était plus particulier et que le décor était plus grandiose. Harold n'est point, comme Werther, l'artiste las de la lutte contre l'idéal, en qui les passions et les inquiétudes de l'individu se confondent avec la souffrance éternelle de l'âme à la poursuite de l'infini : il est plus proche parent de René, qui a déjà vécu, et « de qui les plaisirs expliqueraient les ennuis » ; comme lui, gentilhomme et de haute race, comme lui, plein de sa force et de son orgueil, comme lui [1], se sentant autre que le reste des hommes : mais tandis que Châteaubriand isole son héros de l'humanité par quelque malheur mystérieux et inouï qui l'a frappé, Byron l'isole par le mystère du crime : son héros a un remords dans son passé. L'idée première lui fut fournie sans doute par ses traditions de famille et par les légendes sombres qui couraient sur le compte de son grand-oncle et dont il n'était pas sans se sentir fier : fier de la malédiction qui pesait sur sa race et qui était comme un hommage du destin à sa grandeur, il reportait sur son héros idéal le prestige sinistre et romanesque de ses souvenirs domestiques. Ce trait,

1. Trait accusé dans le René des *Natchez* plus que dans celui de *René*.

qui devait fournir à la mauvaise foi le prétexte de tant d'accusations niaises [1], s'accusa de plus en plus dans les compositions de Byron et devint de style dans sa poésie et dans toute celle qui s'inspira de lui en Angleterre et à l'étranger. De là Conrad, Lara, le Giaour, Manfred, tous avec leur tache de sang au front. C'est par ce trait tout artificiel, par l'attrait du mélodrame, le ressort en somme le plus puissant sur le gros du public, que le succès de Byron se décida. « Pendant des années, pas un roman sans son pair mystérieux, malheureux et à la Lara. On ne saurait calculer le nombre de sous-gradués et d'étudiants en médecine pleins d'avenir qui devinrent des créatures de sombre imagination, sur qui la fraîcheur du cœur cessa de distiller sa rosée [2], dont les passions se consumèrent en poussière et à qui fut refusé le soulagement des larmes. » (Macaulay.)

L'héroïne de Byron est faite pour lui : c'est une seule et même figure sous les noms de Gulnare, Médora, Zuleika, Haydée, figure idéale et prise hors de la réalité : c'est une créature à part, hors de l'humanité comme Byron, seule digne et seule

1. *Manfred* passa pour la confession d'un meurtre commis par Byron.

2 Things of dark imaginings.
Lara, I, XVIII.

No more — no more — Oh! never more on me
The freshness of the heart can fall like dew.
Don Juan, I, CCXIV.

capable de comprendre tout ce qu'il y a dans son cœur. L'héroïne byronienne est au-dessus de toutes les femmes, comme le héros byronien au-dessus de tous les hommes, et elle le prouve en s'abandonnant à lui de toute son âme : c'est une déesse qui prouve sa divinité en se faisant l'esclave de Byron :

> Oh! that the Desert were my dwelling-place,
> With one fair Spirit for my minister...[1]!

Un autre trait, propre à Byron, et par lequel il agit puissamment sur son siècle, c'est que son héros est un révolté. Werther et surtout René sont sur la pente : mais leur révolte est contre l'ordre du monde et la fausseté de la destinée humaine plus que contre l'homme même et son œuvre. Elle est métaphysique, non politique et sociale ; celle de Byron est l'une et l'autre. D'une part, il s'attaque comme ses précurseurs à la nature et au destin ; de l'autre, à la société. Il est le premier poète de la Révolution.

Le prestige du mystère est évanoui, et Conrad, Lara, Selim ne feront plus battre les cœurs ; la mode les a créés et ils sont passés avec la mode. Le prestige de la révolte est plus durable, parce que la révolte a été l'esprit même du siècle et non la mode d'un instant. Sans doute l'historien seul relira les épigrammes contre les torys de 1812 ou sur la convention de Cintra ; mais l'Age de bronze, le

1. *Childe Harold,* IV, CLXXVII.

stances sur la Révolution, les odes à Venise, les satires sanglantes de don Juan contre la société anglaise et l'hypocrisie sociale dureront aussi longtemps que les passions déchaînées en Europe par la Révolution. Mais ce qui restera de Byron comme legs durable au trésor de la littérature anglaise, ce sont les pages isolées ou les fragments de pages où il exprime sincèrement, non ce qu'il sent comme héros byronien, mais ce qu'il sent comme Byron même; ce sont les pages écrites sous le contre-coup de ses souffrances ou de ses colères, et où le cri du cœur a échappé avant d'avoir le temps d'être embelli et dénaturé par les arrière-pensées de l'artiste et le souvenir d'un rôle à jouer devant l'univers: là, haine ou amour, nul poète du siècle ne le dépasse ou ne l'égale, parce que nul n'a eu plus de lave au cœur ni une force d'émotion plus *irrépressible.*

De l'homme, il restera le souvenir d'une âme généreuse et malade, qui fut la première ouvrière de ses maux et « le propre pilote de son naufrage », mais noble jusque dans ses pires égarements et qui racheta les erreurs de sa vie par la beauté de sa fin. « Si tu veux être un poète, se disait le vieux Milton, que ta vie même soit un poème! » La vie de Byron ne fut pas un poème, au sens où l'entendait le noble puritain; sa mort, du moins, est un des beaux poèmes du siècle.

II

L'influence de Byron hors d'Angleterre fut instantanée et profonde. Gœthe le proclamait le seul et vrai romantique ; dans son second Faust, il le divinisa dans Euphorion, le fils de Faust et d'Hélène, de la pensée moderne et de l'inspiration antique, précipité du ciel où il veut monter, « tandis qu'il s'élance vers la région des orages, vers le tonnerre qui roule sur la mer, dans la vallée, dans la poussière et dans les vagues, dans la foule et dans le tumulte, vers la douleur et la souffrance ». Il a laissé en Allemagne un fils plus grand que lui et de génie plus large : Henri Heine.

En France, il fut accepté et naturalisé presque instantanément ; jamais, chez nous, poète étranger n'a été adopté si rapidement. Le moment était propice et le terrain prêt. « Je me souviens, quand j'étais en France, dit un personnage de Shakespeare, les jeunes gens étaient tristes comme la nuit, rien que pour le plaisir de la chose :

I remember, when I was in France,
Young gentlemen would be as sad as night,
Only for wantonness.

King John, IV, I.

C'est trois siècles d'avance, en deux lignes, le premier chapitre de la *Confession d'un enfant du siècle.* René avait frayé la voie à Childe Harold.

Un fait, — peu flatteur, il est vrai, pour le public parisien de 1821 et aussi peu pour Byron, et qui est peut-être la satire la plus frappante qui ait été jamais faite de la poésie byronnienne, — c'est que le nom du poète dut sa première popularité à un conte fantastique à dormir debout, le *Vampire*, œuvre d'un charlatan [1] qui lui fut attribuée : il y avait si près du vrai byronien au faux que le faux excitait autant d'enthousiasme que le vrai. Les traductions de Byron se succédèrent avec rapidité. Lamartine fut hanté toute sa vie par le génie de Byron, dont il est la contre-partie [2] : il crée un *contre-byronisme* qui est le retour de l'idéal à la santé ; il le combat et l'imite, tantôt consciemment et sans succès [3], tantôt incon-

1. Étant à Genève avec les Shelley, à la suite d'une lecture en commun de contes fantastiques allemands, on décida que chacun à tour de rôle improviserait dans ce genre : Mrs. Shelley imagina un conte fantastique et philosophique, qui, plus tard, devint son fameux roman de *Frankenstein*. Byron commença une histoire de vampire qu'il n'acheva pas : un docteur Polidori, qui l'accompagnait, moitié ami, moitié bouffon, l'acheva à sa façon et le publia. Le conte fit fureur à Paris, en traduction, en roman et en drame.

2. Une de ses premières méditations est un dithyrambe effrayé à la gloire de Byron :

> Toi, dont le monde encore ignore le vrai nom,
> Esprit mystérieux, mortel, ange, ou démon...

Byron entendit vaguement parler de cette pièce, mais ne la lut jamais. Il écrivit à Moore : « W. asks me if I have heard of *my laureat* at Paris, somebody who has written a most sanguinary Épître against me. (1er juin 1820.)

3. Le dernier chant du pèlerinage de Harold (1825).

sciemment et avec génie[1]: âmes aussi différentes que possible, et sœurs pourtant. Byron eut peu d'action sur Hugo, qui ne lui doit que l'idée de son *Mazeppa*, imitation d'une originalité suprême, et peut-être l'idée de ses *Orientales*. Musset est de nos trois grands poètes celui qui lui doit le plus; Byron fut, avec « les grands vers et la danse », une des adorations de sa jeunesse[2]; ses premières poésies sont un écho de *Don Juan,* avec la grâce en plus et l'amertume en moins; c'est le scepticisme avant la souffrance; le contraste des deux natures est frappant dans *Namouna*, qui est le sujet même de *Don Juan* et qui est un essai de philosophie idéaliste du libertinage. Dans sa seconde période il s'affranchit définitivement de Byron et cesse de prendre conseil du voisin.

Les véritables élèves de Byron en France, c'est plus bas qu'il faut les chercher: c'est dans le mélodrame romantique; c'est *Antony*, c'est *Monte-Christo*[3] qui sont les fils légitimes de Lara. « Le pis de l'in-

Lamartine, « voulant conduire le poème de *Childe Harold* jusqu'à son véritable terme, la mort du héros, le reprend où lord Byron l'avait laissé, et, sous la fiction transparente du nom d'Harold, chante les dernières actions ou les dernières pensées de lord Byron lui-même, son passage en Grèce et sa mort ». — De beaux passages, mais le ton général est faussé par l'esprit de sermonnaire.

1. *Ressouvenirs du lac Léman.*

2. *Sonnet à madame M. N.*

3. La fameuse scène de l'exécution à Rome dans *Monte-Christo* est simplement traduite d'une lettre de Byron.

fluence byronienne, dit Macaulay, c'est que dans l'esprit de beaucoup de ses admirateurs s'établit un lien absurde et fatal entre la puissance intellectuelle et la dépravation morale. » Cela fut vrai de ce côté-ci de la Manche comme de l'autre : la réhabilitation du vice et de toutes les forces mauvaises, s'autorisant de l'exemple éclatant que semblait donner le grand poète, favorisée d'ailleurs dans la société par cette corruption et ce mouvement d'écume qui marque le milieu du siècle, devint le fond de toute une littérature qui, de chute en chute, alla enfin chercher les dieux qu'elle proposait à l'adoration dans les bouges et le bagne.

IV

CORRESPONDANCE DE SHELLEY [1]

Select Letters of Percy Bysshe Shelley. Edited by Richard Garnett. — Londres, Kegan Paul, Trench and C°, 1882.

I

La *Marquise,* de Paul Bourget, dans les *Aveux,* tient dans ses mains

Un *Shelley* de ses pleurs bien souvent inondé.

C'est là un *aveu* de plus du poète, et tout personnel, car je ne crois pas que les lectrices ni les lecteurs de Shelley soient encore bien nombreux, ni au faubourg Saint-Germain, ni ailleurs. Il y a soixante ans déjà qu'il a disparu dans la tempête, et son nom seul a passé le détroit, enveloppé d'un prestige de poésie et de tristesse, mais sans l'écho de ses chants. On sait vaguement que pour une grande partie de l'Angleterre contemporaine il est le « poète des poètes », et qu'une église très vaste

1. Extrait du *Parlement,* du 7 et du 9 février 1883.

s'est formée dont il est le dieu. Comparez la destinée de Byron, qui, d'emblée, s'est installé en France, l'a remplie de son bruit pendant près de trente ans et a laissé un écho qui n'est pas encore entièrement éteint!

Dans notre siècle de littérature tout « européenne », où le libre échange a ses plus réels triomphes dans le monde des idées, où le courant de l'inspiration circule d'un hémisphère à l'autre et court enflammer de peuple à peuple et de langue à langue les combustibles poétiques qui attendent l'étincelle, comment Shelley est-il resté si longtemps inconnu parmi nous? Les critiques anglais, qui en général connaissent fort peu l'esprit français et le jugent sommairement en quelques clichés commodes, diront tout simplement que c'est que la note shelleyenne manque au génie de la France, fait de logique et tout antipoétique, et que notre cœur n'a pas de fibre où elle puisse vibrer. C'est oublier qu'en Angleterre même, pendant quarante ans, l'œuvre de Shelley était lettre close. Admiré de quelques amis enthousiastes, mais impuissants et obscurs et dont l'admiration, semble-t-il, suivait l'homme plus que le poète, il restait profondément inconnu de la masse du public, ou au plus un épouvantail. L'auteur de la *Reine Mab,* l'athée précoce chassé d'Oxford, le mari de la pauvre Harriet Westbrook, l'ennemi des rois, des prêtres, du mariage, était une sorte de monstre auquel on ne devait que l'anathème, une incarnation plus perverse encore

que Byron de Satan dans la poésie ; mais on condamnait Byron en l'admirant et le relisant, on condamnait Shelley sans le lire. Il ne comptait pas dans la littérature; sa mort n'eut pas une ligne dans les journaux. On fut tout étonné d'apprendre par les *Mémoires* de Byron que Shelley était un poète, et qui avait laissé sa marque sur Harold. Puis vinrent ses amis, apportant leur témoignage d'adoration en face des insultes du *cant* : l'un deux, Hogg, conservateur dans l'âme, avait affiché l'athéisme pour partager à Oxford l'expulsion de Shelley. L'Angleterre marchait : les huées de 1818 et de la morale Castlereagh n'avaient plus de sens ni d'écho dans l'Angleterre de Robert Peel et de lord Russell. La réparation que l'équité publique faisait peu à peu à l'homme profita au poète: sa gloire couvait sous la cendre. Mais la poésie de Shelley était trop originale et trop neuve pour pénétrer du premier coup dans l'âme du siècle. Ce que disait Wordsworth de lui-même l'était aussi bien de Shelley : le poète vraiment créateur, celui qui apporte au monde un message nouveau, celui-là ne doit pas compter sur le présent, « car c'est à lui à créer le goût d'après lequel il sera plus tard apprécié ». Le vieux Wordsworth vécut assez pour se voir compris un jour, et, dans son long isolement, il fut soutenu par la conscience toujours claire de sa mission et la certitude d'un lendemain réparateur. Shelley, emporté à trente ans, disparut, sans s'être compris tout entier,

Il se croyait infiniment inférieur, non seulement à Byron, mais même au fade Thomas Moore : « Lord Byron, écrit-il en 1822, avec une naïveté d'enfant, trois mois avant sa mort, m'a lu une ou deux lettres de Moore, où Moore s'exprime sur mon compte avec beaucoup de bienveillance; je ne puis m'empêcher de me sentir flatté de l'approbation d'un homme à qui je suis fier de me reconnaître inférieur. » Un an avant, il écrit avec tristesse, en réponse à des éloges d'amis : « Si je suis un poète ou non, la décision en est renvoyée du présent à l'heure où se tiendra l'assemblée de la postérité; mais c'est là une cour bien sévère, et je crains que le verdict ne soit : Coupable : la mort ! » Il se trompait dans ses craintes ; jamais verdict plus glorieux n'a été rendu sur une tombe. Sa grandeur posthume éclipse tous les grands de son temps, jusqu'au plus grand de tous, jadis trop exalté, aujourd'hui trop rabaissé, « ce Pèlerin de l'Éternité », de gloire trop tôt épanouie, trop tôt flétrie. Le verdict a été tardif, mais éclatant, et il ne pouvait venir plus tôt. Shelley était une âme trop à part pour trouver l'âme de ses contemporains : il fallait toute une génération pour que ce foyer incandescent de poésie, de flamme si puissante, mais si subtile, faite d'éléments que jamais poète n'avait encore maniés, entamât des cœurs faits d'une argile plus grossière.

Ce n'est pas que Shelley ait découvert des sentiments nouveaux, ni exploré des régions inconnues

de l'âme. Cette fusion de l'âme et de la nature, cette intime pénétration de tout instant des deux mondes, incessamment métamorphosés l'un dans l'autre, Wordsworth en avait déjà le sentiment et en avait donné l'exemple. Shelley le savait, et c'est pour cela qu'il l'admirait, malgré les abîmes que la politique et la religion avaient creusés entre eux : « Quel triste sire que ce Wordsworth ! écrit-il à Peacock (25 juillet 1818) ; quel dommage qu'un tel homme soit un tel poète ! » Son premier chef-d'œuvre, *Alastor*, est plein encore de réminiscences de Wordsworth; c'est Shelley qui, durant leurs promenades suisses de 1816, révélait Wordsworth à Byron, qui jusque-là l'avait bafoué sans le connaître, et qui continua à le bafouer en l'imitant et le copiant à l'occasion. Mais il y avait en Shelley une chose qui manquait au poète lakiste et qui fait qu'il pouvait comprendre Wordsworth, et que Wordsworth ne le comprenait pas : c'était une puissance et une mobilité étrange d'impressions et de perception qui faisaient de tout son être un moule d'une flexibilité presque immatérielle, où toutes les formes changeantes de la nature visible et vivante venaient se dessiner d'instant en instant et éveiller des images sœurs, et qui en retour faisaient de la nature elle-même un reflet des visions intérieures, l'écho de tout ce qui pleurait dans son âme, le manteau de ses fantômes. Joignez à cela une puissance de cœur et d'amour, d'indignation contre l'oppression et de

dévouement à la cause du faible, dont nulle vie de poète peut-être n'a présenté de pratique si naïve et si haute; une aspiration vers la science et l'inconnu, une fascination du mystère, qui le promena de l'alchimie à Spinoza, de Spinoza à Faust, cette angoisse de la science sans laquelle nulle poésie n'est complète, et qui n'est elle-même qu'une des formes les plus hautes de l'instinct poétique de l'humanité. Ainsi se forma une poésie d'une intensité et d'un infini sans exemple jusque-là. Wordsworth avait été le grand prêtre de la nature, mais avec la grandeur et la dignité du sacerdoce il en avait toutes les limitations et toutes les faiblesses. Il habite dans les régions moyennes de la nature et de l'âme, dans le calme habituel de l'homme d'intérieur dont la vie n'a pas eu d'orage, à peine quelques troubles passagers, et qui n'a reçu de la souffrance que la part nécessaire pour mieux goûter la clémence du sort. Il a la sérénité du croyant dont la foi n'a pas eu de trop dures épreuves, et qui peut se flatter que « toute chose est pleine de bénédiction », sans craindre les démentis sanglants de son passé. C'est un Shelley bourgeois et anglican, presqu'un clergyman : on cherche la robe. Telle est l'atmosphère tranquille où tout à coup Shelley éclate.

Wordsworth avait chanté l'hymen de la nature et de l'homme; Shelley, c'est l'hymen même qui s'accomplit dans toute l'ivresse de la jeunesse, hymen incessamment renouvelé de l'âme en ce

qu'elle a de plus profond, de plus passager ou de plus intime, avec toutes les apparences de la nature les plus durables ou les plus évanescentes. Mais au fond de cet hymen, il y a un autre instinct et bien plus profond qu'un instinct de poète; il y a un amour, sans espoir et sans nom, l'angoisse d'un cœur inassouvi et souffrant en quête d'un idéal irréalisable, et poursuivant sa chimère adorée tour à tour sur la terre et dans les nues; tantôt jetant sur la frêle créature terrestre à laquelle il s'attache toutes les splendeurs des mondes visibles et invisibles qui flottent dans son extase, tantôt animant le beau fantôme de ses rêves des couleurs, de la voix et des formes de l'être aimé de chair et de sang. Ces chimères éblouissantes, déployées dans une atmosphère si éthérée que l'air y manque, et que imagination vulgaire qui veut les y suivre y étouffe et s'y perd, ne sont pas des jeux d'artiste qui s'amuse, qui se repaît d'images par amour de l'image, des fantaisies de poète poétisant, — la chose la plus triste et la plus vide qui soit au monde; — il les a vues, il les a tenues dans ses bras; il les a brûlées de baisers sur les lèvres de Mary Godwin; il s'y est plongé et englouti, dans les yeux profonds d'Emilia Viviani. Et dans la vie réelle, cette puissance d'enchantement et d'illusion a transfiguré les êtres qu'elle rencontrait et qu'elle transportait au ciel, quitte à retomber brisée sur la terre sous les insultes et les trahisons de la réalité. Ainsi tous

ses rêves ont été vécus, comme toute sa vie a été rêvée. Sa destinée d'homme et de poète s'est épanouie tout entière, les racines dans la vie, la fleur dans le songe. Impossible de distinguer l'homme du poète; ils ne font qu'un dès le premier battement, et de là la réalité saisissante de ces créations nuageuses et la variété infinie de leur monotonie. Celles de Byron, qui sont, elles aussi, des projections de sa vie et de son rêve, la forme idéalisée de ce qu'il a été et de l'amour qu'il aurait voulu, lassent vite, tandis que Shelley ne lasse pas. C'est que dans cette poésie toute personnelle, la personne du poète fait tout, et dans Shelley elle est plus haute, plus noble, plus lumineuse. L'idéal viril de Byron ne pouvait être que le démon hautain et malade que sa vie lui donnait, le cœur mécontent et aigri, empoisonné de ses déceptions et du cauchemar de ses erreurs, et qui n'est plus soutenu que par une incomparable puissance de mépris et d'orgueil, Satan foudroyé, « fier dans la désolation »; son idéal féminin est fait pour lui; c'est une esclave divine, mais une esclave, absorbée dans son dieu; il a beau se jeter à ses pieds, c'est lui, il le sait bien, qui est l'idole, et par instants, tout ce qu'il y a d'égoïsme et d'orgueil dans son amour éclate:

> Oh! that the Desert were my dwelling-place,
> With one fair Spirit for my minister!...

« Oh! le désert pour asile, avec un beau génie

pour me servir! » L'amour de Shelley, au contraire, est aussi pur d'égoïsme qu'un amour humain peut l'être ; nulle part ces arrière-pensées personnelles qui, à chaque instant, glacent la poésie de Byron; il est tout entier dans l'idole, réelle ou rêvée, absorbé en elle, non elle en lui : « je ne suis pas à toi : je suis une part de toi-même :

I am not thine: I am a part of thee; »

et il dit vrai, car elle est l'incarnation de tout ce que son cœur et sa pensée ont perçu ou pressenti de plus beau, de plus grand, de plus noble dans la vie universelle; elle est la révélation humaine de ce que l'homme a pu encore rêver de plus divin, de cette force de beauté, d'amour et de science qui plane dans l'immense univers, et que l'amour terrestre du poète croit parfois reconnaître dans les yeux et l'âme d'une de ses sœurs d'argile : c'est la créature que Dante appelait Béatrice.

De la Béatrice de Dante nous ne connaissons que la légende; des Béatrice de Shelley nous connaissons à peu près l'histoire. Depuis que le culte de Shelley s'est définitivement constitué en Angleterre, des documents nouveaux, textes inédits, correspondance, souvenirs d'amis, s'accumulent d'année en année. Les moindres détails de cette courte carrière sont étudiés et creusés par toute une école. Le siècle ne se fermera pas sans avoir produit une bio-

graphie définitive de Shelley. Ce sera sans doute l'œuvre de M. Richard Garnett, l'habile *superintendent* de la salle de lecture du *British Museum*, et qui n'est point seulement l'admirable bibliographe, la bibliothèque vivante que connaissent les habitués du British Museum ; c'est aussi le shelleyiste le plus autorisé du moment, et il a eu accès à des documents inédits qu'il n'est pas encore temps de publier, mais qui éclairent l'incident le plus obscur et le plus troublant de la vie de Shelley, celui qui a été le scandale et peut-être le remords de sa vie, et qui est encore l'inquiétude de ses amis : l'abandon de sa première femme, Harriet.

Le volume que nous voulons faire connaître aux amis français de Shelley est un choix fait par M. Garnett dans la correspondance du poète. Il contient environ un tiers des lettres publiées, plus deux lettres inédites. Le choix est avant tout littéraire, non historique. Le livre appartient à une petite bibliothèque de luxe, le *Parchment library*, publiée par la maison Kegan Paul, et qui ne doit contenir que des joyaux. Il ne forme pas une biographie : pour le lire avec tout le profit et le plaisir désirables il faut avoir dans l'esprit les traits généraux de la vie et de l'œuvre de Shelley ou sur sa table une bonne biographie, — par exemple celle de M. Symonds, — et une édition complète. Néanmoins, presque toutes les périodes de la vie de Shelley sont représentées dans ces lettres, et nous allons les parcourir

rapidement, en nous reportant aux événements correspondants de sa vie et aux œuvres qu'elles éclairent.

II

Les lettres de Shelley occupent une place à part dans la littérature épistolaire du siècle. En fait, le genre épistolaire, aujourd'hui, n'existe plus nulle part où il y a un public : le siècle est trop pressé. L'écrivain qui croit avoir quelque chose à dire aimera mieux prendre en confidence tout l'univers et ne va plus perdre son esprit et sa peine dans le sein d'un ami. Il n'écrira de lettre vraiment littéraire que s'il est sûr d'avance qu'elle sera reproduite le lendemain à grand fracas, dans toutes les feuilles de la capitale et de la province, et le destinataire prétendu la recevra souvent par la poste des imprimés. Il n'y a plus que des lettres intimes ou d'affaires, d'amour ou de Bourse. Cette correspondance, devenue toute privée, n'en offre pas moins souvent, — quand, par exemple, le signataire s'appelle Byron, — un intérêt littéraire sans égal, car l'homme y paraît dans toute la spontanéité de son caractère et de son style. Je ne sais point de lecture plus entraînante que ces lettres de Byron, avec leurs flots intarissables d'esprit et d'humour, de gaieté, d'ironie et d'enthousiasme, d'amertume, de dédain

et de colère. Nul poète du siècle n'a laissé de confession plus spontanée et plus franche, malgré les mille arrière-pensées d'artiste et d'acteur qui, jusque dans l'expression la plus intime, viennent au travers, exagérant et déformant le sentiment, toutes les fois que l'écrivain y peut gagner une boutade de plus ou un trait plus piquant ou plus amer.

Avec ces lettres celles de Shelley offrent un contraste profond. Il n'a point d'humour ; peu d'esprit; il a pour cela trop de sérieux dans la passion. Il n'a point non plus la franchise et la spontanéité d'expression du courant de la plume, mais il a la franchise absolue de la pensée et du cœur. Il écrit ses lettres comme il écrit ses poèmes, pour donner l'expression la plus parfaite aux sentiments qui l'agitent au moment où il écrit. De là le charme particulier qui les pénètre. M. Matthew Arnold, qui, il est vrai, n'est pas toujours le plus sûr des critiques, se demande si ses lettres ne résisteront pas à l'usure du temps mieux que sa poésie. Nous dirons seulement que tous ceux qui admirent sa poésie aimeront ses lettres, parce qu'ils y retrouveront leur poète tel dans la vie de tous les jours qu'ils l'avaient aperçu sous le voile de l'idéal. « Ces lettres, comme l'observe délicatement M. Garnett, nous représentent exactement la façon dont le poète, comme poète, contemple la vie et la nature. Une grande partie du plaisir qu'elles produisent vient de leur accord intime avec les œuvres poétiques et conscientes dont

elles sont le commentaire involontaire. Elles prouvent que le monde idéal de Shelley était un monde réel pour lui, et ne contiennent rien qui suggère que le niveau habituel de la vie de l'homme fût au-dessous de celui du poète. » Shelley, remarque son éditeur, avait la plupart des qualités nécessaires au bon épistolier : le goût d'écrire pour le plaisir d'écrire, sans trop s'inquiéter du correspondant ; le naturel et l'expansion, et de ne point prendre la plume avec l'idée que l'on va gaspiller son temps ; point d'égoïsme, et être capable, quand on parle de soi, de noyer son intérêt personnel dans les intérêts et les sympathies générales. Si, joint à cela, le sujet est intéressant, toutes les conditions sont réunies pour la production de lettres dignes de rester comme œuvres littéraires. Telle fut la bonne fortune de Shelley. La plupart des lettres que nous présente M. Garnett sont écrites d'Italie et sur l'Italie, cette terre dont le nom seul est déjà une poésie. Les autres offrent aussi presque toujours un intérêt de fond : Byron jugé par Shelley ou un poème de Shelley expliqué par lui-même.

A la lettre qui ouvre le recueil, Shelley n'est encore qu'un enfant, il a dix-neuf ans. Mais cette lettre, quand on se reporte à la suite de sa destinée, prend un caractère dramatique poignant : c'est l'histoire de son premier mariage. On y sent déjà tout le trouble et l'inquiétude de la folie commise, et le pressentiment de la catastrophe future. Dans l'école

où était sa sœur, il avait rencontré une jeune fille de seize ans, Harriet Westbrook, dont le père tenait un hôtel à Londres. Shelley, qui voulait modeler sa sœur sur l'idéal moral et social qu'il s'était déjà formé « et l'enrôler dans la légion des bons, des désintéressés et des libres », offrit ses leçons à Harriet, afin d'agir par elle sur sa sœur, avec qui elle était très liée. Ils entrèrent en correspondance; « les lettres de Harriet devinrent intéressantes. Elles contenaient des plaintes sur la conduite déraisonnable de ses parents et la misère de vivre là où elle ne pouvait aimer personne. Le suicide était son thème favori... Ses lettres devinrent de plus en plus sombres ». Il en vint une enfin qui portait un tel accent de désespoir, que Shelley quitta précipitamment le pays de Galles, où il était alors, pour courir à Londres. Il s'aperçut alors avec effroi que Harriet était amoureuse folle de lui. Ses parents voulaient la forcer de retourner à l'école où elle était malheureuse : Shelley lui offrit le mariage et elle accepta. « Blâme-moi, si tu veux, termine Shelley, s'adressant avec crainte à sa confidente, miss Hitchener, — une institutrice libre-penseuse qui avait en ce moment une grande influence sur son esprit, — mais plains mon erreur si tu me blâmes. Si Harriet à seize ans n'est pas tout ce que vous êtes à un âge plus avancé, aidez-moi à façonner une âme vraiment noble à tout ce qui peut rendre sa noblesse utile et digne d'amour. »

A son ami Hogg, il écrit :

« Son père la persécutait de la façon la plus horrible en la forçant d'aller à l'école. Elle m'a demandé conseil ; j'ai répondu : Résistez... Elle m'a écrit que la résistance était inutile, mais qu'elle fuirait avec moi, et s'est remise à ma protection. Nous aurons 200 livres par an (son père, riche et sot, l'idéal de la *respectabilité,* l'avait déshérité à cause de sa mésalliance), et quand nous serons à court, nous vivrons d'amour. La reconnaissance et l'admiration, tout demande que je l'aime à tout jamais. »

Le *tout jamais* dura trois ans ; la pauvre Harriet était une enfant romantique, faible d'esprit et de caractère, sans profondeur de sentiment et de pensée, et le miracle est que l'amour *voulu* de Shelley ait duré si longtemps. L'indifférence de Harriet pour les enfants nés de son mariage, l'intervention malheureuse au foyer domestique d'une sœur tracassière, Eliza Westbrook, l'absence de sympathie de plus en plus visible entre les deux époux, firent à la fin du *home* un enfer. C'est vers ce temps qu'au printemps de 1814 il rencontra Mary Godwin. la fille du célèbre romancier anarchiste, jeune, charmante, spirituelle et nourrie dès l'enfance dans des idées et des sentiments qui étaient ceux de Shelley.

Harriet était condamnée : il quitta « ce foyer triste et muet où l'œil froid et glacé de celle qu'il avait

aimée ne lui disait plus : Reste[1] ! » et partit de Londres en juillet avec Mary Godwin. Harriet se retira chez son père ; elle essaya plus tard d'une autre liaison, qui fut aussi malheureuse, et, deux ans après l'abandon de Shelley, se jeta dans la rivière Serpentine : le suicide, dont l'image la hantait depuis son enfance, s'était enfin abattu sur elle. La mort de Harriet fut un coup terrible pour Shelley : elle le poursuivit toute sa vie, toujours présente, quoiqu'il n'en parlât jamais : « c'était de ces souvenirs qui font du cœur un sépulcre[2] ». Plus d'une fois ses amis durent, à certaines ombres sur son front, reconnaître le spectre qui passait. La conduite de Shelley, dans cette circonstance, n'a pas encore été complètement éclaircie. M. Garnett a en main des papiers de famille qui, paraît-il, justifient Shelley de la façon la plus absolue. La grande erreur avait été commise trois ans plus tôt et ses paroles à miss Hitchener sont probablement le verdict même de la justice : plus à plaindre qu'à accuser.

Nous retrouvons Shelley à Genève, en 1816. C'est là qu'il rencontra Byron pour la première fois, lui

1. Pause not! The time is past! Every voice cries, Away!
Tempt not with one last glance thy friend's ungentle mood :
Thy lover's eye, so glazed and cold, dares not entreat thy stay.
Stanzas, April, 1814.

2. Forget the dead, the past? O yet
There are ghosts that may take revenge for it;
Memories that make the heart a tomb...
The Past, 1818.

enseignant Wordsworth et apprenant de lui Rousseau; ils firent ensemble le tour du laç, la *Nouvelle Héloïse* en main, et allèrent en pèlerinage au bosquet de Julie. Il est regrettable que M. Garnett ne nous ait rien donné des lettres de ce moment. Après un court séjour en Angleterre, durant lequel le chancelier Eldon lui enleva la tutelle des enfants qu'il avait eus d'Harriet, il s'exila définitivement et se fixa en Italie, « ce paradis des exilés ». C'était le ciel qu'il fallait pour sa poésie, avec ses teintes si délicates et si tendres : « C'est un charme pour moi d'observer les changements de cette atmosphère et la formation des nuées d'orage dont midi est souvent assombri, et qui crèvent et s'évanouissent vers le soir en bandes de nuages délicats. Nos vers luisants s'éteignent au lointain, mais reste Jupiter, qui s'élève majestueusement au-dessus de la déchirure des montagnes couvertes de forêts, et le pâle éclair d'été qui, par intervalles, s'étend chaque nuit au-dessus du ciel » (18 juillet 1818). Il n'a pas encore oublié pourtant le paysage anglais; ses pensées s'attachent encore à la forêt de Windsor et aux taillis de Marlow, « comme les nuages qui traînent bas, suspendus au-dessus des bois de la montagne, et qui passent, mais en laissant le meilleur de leur rosée quand eux-mêmes se sont évanouis ». A Venise, il retrouve lord Byron : de là le poème de *Julian et Maddalo*, conversation philosophique, sous des noms déguisés, entre Byron et Shelley, « dia-

logue pareil à ceux que tenaient, dit-on, les démons, dans la vallée de l'enfer, sur Dieu, le libre arbitre et la Destinée[1] ». A Bologne, Guido, le Corrège et Raphaël lui donnent la révélation de l'art. « Devant la *Sainte Cécile* de Raphaël vous oubliez que c'est une peinture que vous avez devant les yeux, et pourtant elle ressemble aussi peu que possible à rien de ce que nous appelons réalité... La figure centrale, sainte Cécile, semble ravie dans une inspiration semblable à celle qui a produit son image dans l'esprit du peintre : les yeux profonds, noirs, éloquents, levés au ciel, les cheveux châtains rejetés du front en arrière, elle tient l'orgue dans la main, le visage calmé par la profondeur de la passion et de l'extase, et pénétrée de la lumière chaude et rayonnante de la vie. Elle écoute la musique du ciel et, j'imagine, vient de cesser son chant; car l'attitude des quatre figures qui l'entourent dirige vers elle; en particulier, saint Jean, qui se penche vers elle, avec un geste tendre et passionné, tout allangui de la profondeur de son émotion ». Le *Chartreux* cadavéreux du Guerchin lui donne le vertige et le révolte à la fois : « A quoi

1. Our talk grew somewhat serious, as may be
Talk interrupted with such raillery
As mocks itself, because it cannot scorn
The thoughts it would extinguish : — 't was forlorn,
Yet pleasing; such as once, so poets tell,
The devils held within the dales of hell,
Concerning God, free will and destiny.

bon écrire des livres contre la religion, quand on n'a qu'à exposer de pareils tableaux? » Toutes les scènes du quatrième chant de *Childe Harold* passent tour à tour sous nos yeux dans les lettres à Peacock. Il se refait payen à Pompéï et à Naples. « Je comprends à présent pourquoi les Grecs étaient de si grands poètes... Ils vivaient en perpétuel commerce avec la nature extérieure et se nourrissaient de ses formes. Leurs théâtres étaient tous ouverts aux montagnes et au ciel. Leurs colonnes, ces types idéaux de la forêt sacrée, avec le réseau entrelacé de leur toiture, recevaient la lumière et le vent; les parfums et la fraîcheur de la campagne entraient dans la cité. Leurs temples étaient presque tous à ciel ouvert, et l'on apercevait au-dessus les nuages volants, les étoiles ou le ciel profond. Oh! sans cette série de guerres misérables qui aboutirent à la conquête romaine du monde; sans le christianisme qui donna le dernier coup au vieux système, à quelle hauteur aurait pu arriver notre humanité! »

Quelques-uns de ses jugements artistiques sont étranges. Il trouve Michel-Ange surfait : son *Jugement dernier* est une sorte de *Titus Andronicus* de la peinture (25 février 1815) : « Non seulement il n'a pas la sobriété, la modération, le sentiment des justes bornes de l'art, — en cela le plus admirable génie peut se tromper, — mais *il n'a pas le sentiment de la beauté*, et si l'on n'a point cela, on n'a point le sentiment du pouvoir créateur de l'esprit.

Qu'est-ce que la terreur sans contraste et sans union avec le charme? Comme Dante comprenait bien ce secret, Dante à qui on l'a si présomptueusement comparé! » Le meilleur commentaire et la meilleure excuse de ces lignes singulières sont dans le beau poème, de la même année, sur la *Méduse* florentinè de Léonard de Vinci :

« Son horreur et sa beauté sont divines. Sur ses lèvres et ses paupières semble reposer un charme semblable à une ombre, d'où éclatent, brûlantes et sinistres, les agonies d'angoisse et de mort qui luttent au-dessous d'elles.

« Et pourtant, c'est moins l'horreur que la grâce qui tourne en pierre l'âme qui regarde;... ce sont les teintes mélodieuses de beauté jetées au travers des ténèbres et des éclairs de souffrance,... c'est le charme tempétueux de la terreur[1]... »

Byron paraît souvent dans les dernières années. L'admiration sans bornes pour le poète est mêlée de restrictions souvent sévères sur le caractère de

1. Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.

Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit unto stone...
'Tis the melodious hues of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain.
Which humanised and harmonise the strain.

'Tis the tempestuous loveliness of terror...

l'homme et la source de ses inspirations. « Je l'ai en vain entrepris, — écrit Shelley en 1818, à propos de *Childe Harold*, — sur le ton d'esprit dont sort la vue des choses qu'il adopte. La racine réelle est toute différente de la racine apparente. Rien de moins sublime que la source véritable de ces expressions de mépris et de désespoir. Le fait est que les Italiennes qu'il fréquente sont peut-être les plus méprisables de toutes les créatures qui existent sous la lune, les plus ignorantes, les plus dégoûtantes, les plus bigotes... Il est au fond du cœur profondément mécontent de lui-même, et, contemplant dans le miroir déformé de ses propres pensées la nature et la destinée de l'homme, que peut-il y voir que des objets de mépris et de désespoir?... Je ne doute pas, et pour lui-même je dois espérer, que sa carrière présente finira bientôt violemment. » Il le retrouve trois ans plus tard à Ravenne, réhabilité par l'amour de la comtesse Guiccioli, et remonté « en génie, en caractère, en morale, en santé et en bonheur ». Il le trouve dans le palais de la comtesse, « en compagnie de dix chevaux, huit chiens énormes, cinq chats, un aigle, une corneille, un faucon, qui tous, à part les chevaux, vont et viennent dans la maison et la font retentir du bruit de leurs querelles sans arbitre, comme s'ils étaient les maîtres ». Byron lui lit le cinquième chant de *Don Juan*, qui « le met au-dessus, bien au-dessus, de tous les poètes du jour: chaque mot porte le cachet de l'immortalité. Je dé-

sespère de rivaliser avec Byron, et il n'y en a pas d'autre avec qui il vaille la peine de lutter ». Leurs rapports cependant n'arrivent jamais à la cordialité de Schiller et de Gœthe. « Lord Byron et moi sommes d'excellents amis, et si je n'avais point de droit à une position plus haute, ou si j'en occupais une au-dessus de ce que je mérite, nous paraîtrions tels en toutes choses..., mais il n'en est pas ainsi. Le démon de la défiance et de l'orgueil est aux aguets entre deux personnes dans notre situation, empoisonnant la liberté de notre commerce... Je crois que la faute n'est point de mon côté, et cela est vraisemblable, étant le plus faible des deux ».

En 1821, paraît l'*Epipsychidion*, « poème adressé à la noble et infortunée Emilia V..., à présent emprisonnée dans le couvent de... ». La comtesse Emilia Viviani était une belle Italienne que son père avait enfermée dans un couvent près de Pise, en attendant de la marier à un mari imposé. Shelley, entendant parler d'elle par un ami, était allé la voir au couvent, avait été touché de sa souffrance, transporté de sa beauté et de la hauteur de son intelligence : « J'ai fait connaissance, écrit-il à Peacock, dans un couvent obscur, de la seule personne d'Italie qui m'ait jamais intéressé. » De là l'*Epipsychidion,* le poème le plus mystique et le plus clair qui ait été écrit depuis la *Vita Nuova.* Mary Godwin s'effaça un instant devant Emilia, comme jadis Harriet devant Mary. Il est douteux qu'un poète

idéaliste puisse être constant en amour : il a aimé Antigone dans une existence antérieure et ne peut plus trouver le contentement dans aucun lien mortel [1]. Malgré la supériorité de Mary Godwin, qui est un des plus puissants écrivains féminins de l'Angleterre, et dont le *Frankenstein* a survécu, des nuages avaient passé entre eux. Elle adorait la société, qu'il avait en horreur : de là des froissements de chaque jour et des souffrances de sensitive. Un mot de lui à Trelawney jette un jour sombre sur l'état de son cœur : « Elle ne peut supporter la solitude ni moi la société; c'est la vie accouplée à la mort. » Il l'aimait toujours sans doute, mais non plus d'un amour de poète : le culte et l'adoration cherchaient une autre idole : ce fut un instant Jane Williams; après la visite du couvent de Pise, ce fut la pauvre captive Emilia, transfigurée en la beauté divine emprisonnée dans la caverne de Platon : « Cœur sublime, sur les ailes de l'esprit, qui, éternellement bats d'un vain effort tes barreaux insensibles, jusqu'à ce que gisent dispersées ces plumes brillantes de la pensée sur lesquelles elle planait audessus de ces ombres basses du monde !... Séraphin du ciel ! trop doux pour être humain; voilant sous cette forme radieuse de femme tout ce qu'il y a d'insupportable en toi de lumière, d'amour et d'immortalité ! Douce bénédiction dans la malédiction éter-

1. « Some of us have in a prior existence been in love with an Antigone, and that makes us find no full content in any mortal tie. »

nelle! Gloire voilée de cet univers sans lampe! Lune au delà des nuages! Forme vivante parmi les morts! Étoile par dessus l'orage!... Je ne pensais jamais voir avant ma mort la vision de ma jeunesse si pleinement réalisée. O Emily! je t'aime... Épouse, sœur, ange! Pilote d'un destin dont la course a été si longtemps sans étoile! Oh! trop tard aimée[1]! » Dans bien des formes mortelles il avait, durant sa jeunesse, cherché l'ombre de l'idole rêvée. Un jour il en trouve une sur sa route « qui était à la forme glorieuse de son rêve ce que la lune, toujours changée en elle-même, est au soleil éternel; la lune chaste et froide, la reine des îles brillantes du ciel, qui répand la beauté partout où elle jette son sourire, cet écrin vagabond de flamme douce et glacée

1. High, spirit-winged Heart! who dost for ever
Beat thine unfeeling bars with vain endeavour,
Till those bright plumes of thought, in which arrayed
It over-soared this low and worldly shade,
Lie shattered...
    Seraph of Heaven! too gentle to be human,
Veiling beneath that radiant form of Woman
All that is insupportable in thee
Of light, and love, and immortality!
Sweet Benediction in the eternal Curse!
Veiled Glory of this lampless Universe!
Thou Moon beyond the clouds! Thou living Form
Among the Dead! thou Star above the Storm!...
    I never thought before my death to see
Youth's vision thus made perfect. Emily,
I love thee...
    Spouse! Sister! Angel! Pilot of the Fate
Whose course has been so starless! O too late
Beloved! O too soon adored, by me!

qui illumine sans chaleur. » Puis, un jour, la tempête efface les lèvres pâles et éclipsées de son astre, et son âme devient un océan sans lumière[1]. Enfin paraît la vision longtemps cherchée, douce comme une incarnation du soleil, lumière changée en amour, Emily[2]. Mary recule dans la nuit, mais sans disparaître : « les deux brillants régents éclaireront ce monde d'amour, — son âme, — dans un empire alterné, du jour dans la nuit, l'une ne dédaignant pas une puissance empruntée, l'autre n'éclipsant pas une lumière plus lointaine[3]. » Et un vaisseau les emporte à travers des flots que nulle carène n'a encore fendus, traînés sur un albatros, dont le nid est dans quelque Éden lointain de l'Orient empourpré, vers une île des cieux ioniens, belle comme une épave du paradis[4]...

1. What storms then shook the ocean of my sleep.
Blotting that Moon, whose pale and waning lips
Then shrank as in the sickness of eclipse ; —
And how my soul was as a lampless sea,
And who was then its Tempest...

2. Soft as an incarnation of the Sun,
When light is changed to love...
I knew it was the Vision veiled from me
So many years — that it was Emily.

3. Thin Spheres of light who rule this passive Earth,
This world of love, this *me*...
So ye, bright regents, with alternate sway.
Govern my sphere of being, night and day !
Thou, not disdaining even a borrowed might :
Thou, not eclipsing a remoter light...

4. Say, my heart's sister, wilt thou sail with me ?
Our bark is as an albatross, whose nest
Is a far Eden of the purple East ;

Shelley publia l'*Epipsychidion* sous le voile de l'anonyme. Il craignait la niaiserie ou la malignité du public. « Je désire, écrit-il à son imprimeur, Ollier (16 février 1821), qu'il ne soit pas considéré comme de moi et, dans un certain sens, c'est l'œuvre d'une partie de moi qui est déjà morte. » Ses amis mêmes comprenaient peu le mystère de poésie qui se cachait sous cette confession d'amour : « *Epipsychidion* est un mystère; pour de la chair et du sang réels, vous savez que je ne vends pas de ces articles... J'ai demandé à Ollier de ne faire circuler le poème que parmi les initiés, et encore ceux-là mêmes semblent-ils prêts à y déchiffrer des histoires de servante et de son amoureux. » Il écrit plus tard (18 juin 1822) : « Je ne puis regarder l'*Epipsychidion :* la personne qu'il célèbre était le nuage au lieu de Junon, et le pauvre Ixion frémit du Centaure qui est le fruit de ses embrassements. Si pourtant vous êtes curieux d'entendre ce que je suis et ai été, il vous en dira quelque chose. C'est l'histoire idéalisée de ma vie et de mes sentiments. Je crois que l'on est toujours amoureux d'une chose ou d'autre; l'erreur, et j'avoue qu'il n'est pas facile de l'éviter à des esprits logés dans la chair et le sang, consiste à chercher dans une image mortelle la ressemblance de ce qui est peut-être éternel. » Quelques jours

And we between her wings will sit...
It is an isle under Ionian skies
Beautiful as a wreck of Paradise...

après cette lettre, Shelley périssait dans le *Spezzia*, Peut-être, pour son bonheur, n'avait-il plus qu'à mourir.

Le livre de M. Garnett termine par la lettre si simple et si tragique où Mrs. Shelley raconte son malheur; elle clôt le drame ouvert par la lettre du premier mariage. Le cœur de Shelley alla reposer à Rome, sous une pierre gravée de ces mots : *Cor cordium* [1], dans le cimetière anglais, au pied de la tombe pyramidale de Cestius. « C'est, écrivait-il cinq ans auparavant (22 décembre 1818), le cimetière le plus beau et le plus solennel que j'aie jamais vu. A voir le soleil luire sur l'herbe brillante, fraîche à notre première visite de la rosée d'automne ; à entendre le murmure du vent dans le feuillage des arbres qui ont recouvert la tombe de Cestius, à contempler ces tombes, la plupart de femmes et d'enfants, on aimerait, s'il faut mourir, le sommeil qu'ils semblent dormir. »

1. *Sic;* l'inscription est de Leigh Hunt.

IV

WORDSWORTH[1]

Wordsworth, by F. W. H. Myers. London, Macmillan, 1881. 1 vol. in-16.

L'Angleterre poétique a plusieurs fois déjà dans ce siècle changé d'idole : au début, c'était Scott et son ménestrel qui avaient le *grido;* puis éclata Byron, qui tonna et régna pendant quinze ans, « le Napoléon de l'empire des vers » ; Byron, à peine mort, tomba, et Shelley, qui de son vivant n'avait pas cent lecteurs, monta au pinacle et fut salué « le poète des poètes » ; voici, de nos jours, un nouveau dieu qui monte, et nous assistons à l'apothéose de Robert Browning de son vivant :

E forse è nato
Chi l'un' e l'altro caccerà di nido,

murmure peut-être quelque poète inconnu ou quelque critique en quête d'un dieu nouveau.

Dans cette poussée ininterrompue, dans ce *struggle for glory* qui a épuisé en un siècle quatre généra-

1. Extrait de la *Revue critique* du 16 janvier 1882.

tions de poètes, paraît une figure tranquille, indistincte et terne au début, mais qui de jour en jour a rayonné d'un éclat de plus en plus vif dans l'imagination, d'abord indifférente ou railleuse, du public; elle arrivera sans doute la première à sa place définitive dans le Panthéon, à l'abri des orages et des inconstances de la critique : c'est le poète dont M. F. Myers nous raconte la vie et l'œuvre, Wordsworth. Les limitations évidentes de son génie, l'absence frappante de certaines cordes et de celles qui vibrent le plus puissamment dans le cœur des masses, empêcheront toujours qu'il se forme autour de lui de ces enthousiasmes bruyants, de ces incandescences d'admiration qu'ont allumées Byron ou Shelley ; de plus, dans ce nombre incalculable de vers qu'il a composés de vint-cinq ans à quatre-vingts, et principalement dans ceux de sa dernière période, il y a tant de choses prosaïques et plates, « tant de somnolent et de ranci » (*drowsy and frowzy*, disait Byron), que tout fanatisme wordsworthien serait contenu et arrêté à ses débuts par la crainte salutaire d'une douche de ridicule : la dictature poétique de Wordsworth n'est pas à craindre. Mais, d'autre part, il a eu dans le domaine étroit de son génie une originalité si profonde et si pénétrante, il a été si évidemment un révélateur, qu'il n'a rien à redouter de l'avenir, et, à mesure qu'il sera plus connu, il aura plus de cœurs à lui, quoiqu'il ne soit jamais destiné à remplir un cœur tout entier.

Il a fallu du temps pour que cette originalité se fît reconnaître; un poète qui exprime l'âme de son temps est aussitôt reconnu et la foule entière s'écrie : *Le voilà!* mais un pareil poète n'est original que par l'expression, puisque sa pensée est la pensée même des hommes de son siècle. Le poète vraiment original et vraiment créateur, celui qui apporte un message nouveau, ne peut guère compter sur le présent, avec lequel il a peu de commun; « car c'est à lui à créer le goût d'après lequel il sera plus tard apprécié ». Tel fut Wordsworth, et il en eut la pleine conscience, ce qui lui donna la force de supporter quarante ans d'ironie et d'insulte sans douter un instant de lui-même, sans sentir un instant l'envie de rendre coup pour coup et de répondre à des injustices qu'il avait prévues, qu'il comprenait, et qui ne pouvaient plus être à ses yeux que la consécration attendue et éclatante de son génie et de sa mission.

Wordsworth n'est guère connu en France que comme le poète des affections familières et de la réalité simple (quelque chose comme un Coppée anglais): c'est ainsi qu'il nous fut présenté par Sainte-Beuve, qui essaya de le suivre sur ce terrain, et qui, malheureusement, se croyant poète, tandis qu'il n'était qu'artiste et curieux, échoua lamentablement. Cela, certes, Wordsworth le fut et nul ne l'a jamais été avec plus de poésie (sauf Cowper, par instants); mais là aussi est son faible, c'est là qu'il trébuche le plus souvent, que la théorie et le système le font

dévier dans le trivial et l'insipide, et que, l'inspiration l'abandonnant, il s'endort et endort. Mais ce qu'il fut avant tout et le premier de tous, c'est le révélateur de la nature. Il n'a certes pas créé la poésie de la nature : d'autres l'ont connue avant lui, d'autres après lui ; mais le premier il a senti ou rendu des rapports que nul n'avait encore aussi profondément exprimés entre l'homme et elle, le premier il lut l'homme dans la nature et entendit en elle « la douce et triste musique de l'âme humaine » :

The still, sad music of humanity.

Il ne la voit pas en poète descriptif, évoquant devant l'œil, à force de couleurs et de traits accumulés, la vision matérielle des choses ; il ne l'anime pas à la façon des mythologies anciennes, en lui donnant une âme propre et une personnalité qui se dresse en face de la personne humaine : la nature est vivante chez lui comme dans les mythologies, mais d'une vie sœur de la nôtre, d'une âme qui est la nôtre même ; elle a, pour qui l'aime et qui sait l'entendre, des paroles qui sont en un merveilleux accord et avec nos sentiments humains et avec nos pressentiments divins ; car, par ses mille voix de sons et de couleurs, « par ces fées de vagues qui vont murmurant à jamais », par « ces harmonies solennelles de lumière et de silence qui descendent la vallée de hauteur en hauteur dans quelque lueur purpurine du soir »,

elle parle à notre cœur de douceur, de bonté, de paix, de confiance ; et elle ést aussi, dans son langage à grands traits, ébauché et d'autant plus puissant, le médiateur entre notre monde et quelque monde au delà, de qui elle prend sa splendeur et dont la pompe, à travers elle, se glisse et se mêle à notre terre[1].

Le livre de M. Myers, qui appartient à la belle collection des *Hommes de lettres anglais* dirigée par M. Morley (*English Men of Letters*), met en relief, avec un rare bonheur d'analyse et d'expression, les traits caractéristiques du poète. Le souffle de Wordsworth plane d'un bout à l'autre sur ce petit livre, et le poète se fût reconnu dans son critique. L'auteur joint à la sympathie poétique, sans laquelle toute critique avorte, une pénétration d'analyse qui, par instants, rappelle Sainte-Beuve. Je citerai entre autres sa discussion des théories de Wordsworth contrôlées et réfutées par ses œuvres mêmes. Wordsworth se proposait dans ses *Ballades lyriques*, qui furent son manifeste, de montrer qu'il n'y a point de différence essentielle entre le langage de la poésie et celui de la prose, et que la poésie ne fait qu'ajouter la cadence du mètre au *langage réel* de l'homme parlant dans un état de vive émotion[2]. Il suffit au critique de prendre une strophe d'une de ses

1. Lire, en particulier; *Evening Ode, Tintern Abbey, Nutting.*
2. By fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men in a state of vivid sensation.

plus belles ballades, *The Affliction of Margaret* [1], et de l'analyser mot par mot pour montrer combien le poète est supérieur à sa théorie. Jamais une pauvre veuve, pleurant sur son fils disparu, n'a parlé dans la réalité comme parle la pauvre Marguerite : ce n'est point le mètre qui fait la différence, c'est le choix même des mots et des images ; rien de moins réel que le langage que lui prête le poète, et pourtant rien de plus vrai, et jamais le lecteur ne songe un instant à en contester la vérité entière. C'est que le langage poétique est autre chose que le langage réel mis en vers, parce que la poésie elle-même est autre chose que de la réalité ; c'est de la réalité, mais vue à travers de l'idéal, et devenue ainsi vérité poétique. La présence du mètre est accessoire ; il peut ajouter au charme, mais ne peut le créer tout entier : ce charme procède des relations idéales, des associations imaginaires qui viennent s'ajouter à la réalité de fait et la dorer sans la dénaturer [2] ; le vrai poète est celui chez qui ces associations imaginaires s'éveillent spontanément et se fondent si naturellement avec la réalité qui les éveille qu'elles semblent

1. Perhaps some dungeon hears thee groan,
Maimed, mangled by inhuman men,
Or thou upon a Desert thrown
Inheritest the lion's Den ;
Or hast been summoned to the Deep,
Thou, thou and all thy mates, to keep
An incommunicable sleep.

2. Je ne citerai qu'un exemple pour donner une idée de la subtilité d'analyse du critique : « Les mots *inheritest* et

en devenir partie intégrante ; celui qui forme ces associations artificiellement et péniblement pourra être un beau faiseur de vers, mais il sera en dehors de la vérité et, par suite, de la poésie. La poésie *réaliste* de Wordsworth est pleine de ces associations; chaque trait de réalité projette du coup ses ombres d'idéal, et le monde flotte double devant ses yeux, comme le cygne dans le lac tranquille de Saint-Mary[1] :

The swan on still St. Mary's Lake
Float double, swan and shadow !

Sur tous ses personnages, les plus humbles, les plus pauvres, les plus insignifiants, se détache cette auréole d'invisible[2] ; le ciel est de nouveau sur la terre dans la cabane du paysan, comme au temps des dieux menteurs ; mais c'est dans le cœur même qu'il est, sur le front, sur les lèvres du paysan ; et la

summoned ne sont point certes ceux qu'emploierait « une « pauvre veuve », même à Penrith ; le poète les emploie pour marquer la relation qu'il imagine entre l'absent qu'elle pleure et, d'une part, les bêtes sauvages qui l'entourent, d'autre part le pouvoir invisible qui conduit tout, ce qui jette sur son destin une teinte de mystère et de terreur. Cette impression est encore rehaussée par l'emploi du mot *incommunicable* au sens inusité « avec qui l'on ne peut com- « muniquer » au lieu de « qui ne peut être communiqué... » — Il est douteux que Wordsworth se soit dit tout cela, mais il est certain qu'il a senti tout cela. »

1. *Yarrow Unvisited.*

2. Le *leech-gatherer* (dans *Resolution and Independence*), Michael, Ruth, etc.

simplicité, le réalisme de la description dans ce qu'elle a de traits réels donne à l'idéal qui les enveloppe ou les pénètre un caractère de réalité et de vérité de fait que nul autre poète n'a su lui donner à un pareil degré d'illusion. C'est en cela que consiste le charme de ce que M. Myers appelle d'un mot heureux « la simplicité magique de Wordsworth ».

Poète de la nature, il offre le même caractère. L'âme et l'invisible débordent de toute part. M. Shairp, dans un beau livre sur lequel nous reviendrons plus tard [1] et où il s'occupe beaucoup de Wordsworth, signale dans l'*Excursion* [2] une description de lever de soleil où il y a à peine une expression qui fasse appel à la vision extérieure. Rien que les sentiments que le spectacle éveille dans un cœur vibrant; et pourtant toute la scène s'évoque aussitôt devant nos yeux plus vivante que nul descriptif n'aurait su la faire : on peut peindre sans couleur. C'est ce que Wordsworth fait d'ordinaire: ses rochers, ses rivières, ses montagnes, ses soleils prennent leur forme et leurs contours de l'âme où ils se reflètent. Wordsworth, il est vrai, en théorie, faisait de la nature un être réel, organe de Dieu parlant à l'homme; mais la nature ne donne à l'homme qu'en proportion de ce qu'elle en reçoit:

1. *The Aspects of Poetry.* Voir plus bas, pages 237 sq.
2. Dans le premier livre :

But for the growing Youth...

c'est parce que l'âme de l'homme connaît les calmes et les tempêtes, qu'il peut transporter à l'âme même de la nature les calmes et les tempêtes dont la charpente visible de la nature est le siège et le théâtre, et c'est parce qu'il a ainsi créé en elle une âme sœur de la sienne que la nature à son tour peut agir sur lui, converser avec lui, le calmer, le consoler, lui sourire, l'insulter. Il n'y a qu'une chose qu'elle donne et qu'elle n'a point reçue : c'est sa grandeur et son infini.

Mais de l'âme de la nature Wordsworth n'a vu qu'un aspect, la face calme et sereine, parce que lui-même n'a vu de la vie que la face souriante. Né avec un caractère heureux, que la vie ne mit pas à de trop rudes épreuves, il fut heureux de la nature, parce qu'il l'était de lui-même : « tout ce que nous contemplons est plein de bénédictions :

> all which we behold
> Is full of blessings... »

D'autres, ayant connu la vie entière, ont mieux compris, sinon plus profondément, la nature entière ; ils l'ont trouvée plus belle dans ses traits plus sauvages et l'ont aimée surtout dans ses colères :

> Oh! she is fairest in her features wild...
> I sought her more and more, and loved her best in wrath.
> *Childe Harold*, II, 37.

Wordsworth, dans toute sa poésie, n'a pas une description d'orage, du cœur pas plus que du ciel. Il ne veut pas du chant du rossignol, notes trop

perçantes d'un cœur de feu; il lui faut le chant du ramier, chantant d'amour, mais d'un amour tranquille, lent à commencer, mais sans fin, de foi sérieuse, de joie intime :

He sang of love with quiet blending,
Slow to begin, and never ending;
Of serious faith, and inward glee;
That was the song — the song for me.

Là est la force de Wordsworth, et là est sa limite. Stuart Mill, dans l'épreuve et l'accablement, trouva le repos et le calme à l'ombre de sa poésie; mais une poésie qui n'est faite que de lumière et de paix ne rend point la nature entière et n'épuise pas le cœur humain. Et comme la nature a plus d'ombre que de lumière et le cœur plus de tempêtes que de repos, Wordsworth ne sera jamais le poète de la foule, et même avec les natures sœurs il ne sera pas le poète de toutes les heures. « Les dieux, dit-il, aiment la profondeur et non le tumulte de l'âme :

The gods approve
The depth, and not the tumult of the soul. »
Laodamia.

Facile aux dieux de parler ainsi : ils sont dieux.

VI

CRITIQUE POÉTIQUE [1]

Aspects of Poetry, being Lectures delivered at Oxford by John Campbell Shairp, LL. D., Professor of Poetry, Oxford; Principal of the United College, St. Andrews; Oxford, at the Clarendon Press, 1881, 1 vol. in-8°, pp. xii, 464.

Ce volume est composé de quinze essais sur la poésie, dont douze sont des leçons qui ont été professées à la chaire de poésie d'Oxford au courant des quatre dernières années. Ce n'est ni un traité systématique sur la poésie, ni un cours suivi sur une époque poétique ; dans certains chapitres, l'auteur traite quelques questions générales de philosophie littéraire ; dans d'autres, il recherche la caractéristique de certaines œuvres poétiques, la plupart appartenant à l'Angleterre moderne. Voici la table des sujets traités : *Le domaine de la poésie; Critique et création; Le côté spirituel de la poésie ; Le poète comme révélateur. — Le style poétique dans la poésie moderne en Angleterre; Virgile comme poète religieux; Les chansons écossaises et Burns; Shelley*

1. Extrait de la *Revue critique* du 27 février 1882.

comme poète lyrique; La poésie des Highlands (Ossian); Bardes gaéliques contemporains (Mac Intyre); Les trois Yarrow; La biche blanche de Rylstone; L'esprit homérique dans Walter Scott; Poètes en prose (Carlyle, cardinal Newman). L'unité de l'ouvrage réside dans la personnalité de l'auteur plus que dans le sujet; elle est dans une teinte très prononcée de *Wordsworthisme* (pardon du mot, mais il devient nécessaire) qui le pénètre d'un bout à l'autre: il est visible que Wordsworth est de tous les modernes celui qui va le plus directement au cœur de l'auteur, et, bien qu'il ne dissimule pas les limitations trop visibles de son poète, Wordsworth est pour lui le révélateur par excellence. Je ne m'étendrai pas sur les chapitres spécialement consacrés à Wordsworth, ayant déjà eu l'occasion d'en dire quelques mots à propos du livre de M. Myers [1]; disons seulement que, même après M. Myers, on lira avec plaisir les pages de M. Shairp sur la *Biche blanche de Rylstone*, et surtout sur les trois poèmes relatifs à la Yarrow, — la Yarrow est quelque chose comme la Voulzie de Wordsworth et l'une des plus jolies rivières qui aient jamais coulé entre les rimes d'une ballade: — le critique suit à la piste le génie du poète à travers ces trois petits poèmes qui marquent les étapes d'un quart de siècle (1803, 1814, 1827).

Je signalerai rapidement le chapitre sur Virgile

1. Voir plus haut, page 234.

où l'auteur fait bien ressortir, après M. Boissier, le caractère tout religieux et fatal de la mission d'Énée, trait qui explique du même coup les faiblesses et la petitesse de l'homme considéré comme héros de drame humain. Énée a sa loi, non en lui, mais hors de lui, dans la volonté inéluctable des dieux et du destin : tout intérêt humain, dès qu'il est opposé à cet intérêt suprême, doit être sacrifié et périr.

On peut se demander si le découragement de Virgile à laisser son œuvre inachevée ne venait pas du sentiment qu'il n'avait point eu le temps de concilier dans la vérité poétique ces deux êtres en lutte dans le cœur de son héros, à savoir : l'homme aux passions humaines et l'instrument prédestiné d'une œuvre divine. Il faut reconnaître que la fusion ne s'est pas faite; d'où le vague et l'inintéressant de cette figure. Au fond, malgré toutes les différences infinies de l'extérieur, la situation la plus proche de celle que Virgile voulait peindre dans Énée est celle que Shakespeare a rendue dans Hamlet : des deux parts, une mission en lutte contre le caractère à qui elle est imposée. Les accès de douleur et de faiblesse du héros montrent clairement que, dans le plan primitif, telle était bien la conception du poète : il est impossible de dire jusqu'à quel point il l'eût accusée s'il avait laissé autre chose qu'une ébauche immortelle; moderne, il se fût dit : le génie chargé d'une mission marche à l'accomplissement à

travers la mort du cœur : c'était le *Moïse* de Vigny en douze chants.

Le lecteur lira avec intérêt, quoique faites de seconde main, les études sur la poésie des Highlands et sur le barde gaélique Mac Intyre. M. Shairp essaye de dégager la note dominante de la poésie celtique : une sensibilité profonde et vibrante, ouverte à toutes les émotions comme à toutes les sensations, à la fois humaine et mystique, passant en un instant de l'exaltation à l'affaissement, de la joie rayonnante à la tristesse sombre : *gleams intensely bright, glooms profoundly dark* ; de là des accents, inconnus à la poésie grecque et latine, de tendresse déchirante qui semblent de quelque psalmiste. Il y a dans cette littérature un champ d'étude d'un charme singulier et qui devrait être cultivé en France plus qu'il ne l'a été jusqu'ici. Les Anglais commencent à reconnaître que l'élément celtique, dans la constitution de la race et de l'âme anglaise, est infiniment plus étendu et d'une action plus profonde qu'on ne l'imaginait; plus encore la France, qui est essentiellement celtique, aurait-elle à apprendre sur elle-même de ces derniers représentants indépendants de la race, et cette étude modifierait peut-être les jugements courants, si enracinés et si superficiels, sur le fond du caractère français, où la prédominance extérieure de l'esprit dit *gaulois* a voilé aux regards les qualités plus profondes, plus puis-

santes et plus nobles qui sont l'âme même de la France.

Je m'arrêterai un peu plus longtemps aux deux chapitres consacrés à Shelley et aux poètes en prose.

L'auteur, avec un goût très large et une sympathie aussi *catholique* que possible, ne peut cependant dissimuler une certaine aversion pour Shelley et son œuvre. Il y a là plus qu'une réaction contre les excès des Shelleyistes à outrance et que la lassitude d'entendre acclamer à tout bout de champ « le poète des poètes » ; c'est là un titre, d'ailleurs, auquel nul poète n'a droit ou bien auquel tous ont également droit; car tout poète original et révélateur est le poète des poètes dans le coin du ciel ou de l'âme où le Dieu l'a établi ; mais Shelley a moins que tout autre droit exclusif à ce titre, parce qu'il ne pourra jamais être que le poète de quelques-uns. Sa fortune merveilleuse dans les dernières années est due avant tout à des causes extérieures à son génie; c'est la poésie et la tristesse de sa destinée qui lui ont gagné les cœurs; c'est l'éveil de l'esprit révolutionnaire en Angleterre qui a élevé au faîte le poète de la révolte et « sa poésie non baptisée » ; c'est l'homme enfin plus que le poète qui a fait un dieu de Shelley. M. Shairp fait bonne justice de cette part de la gloire de Shelley, quoique avec une sévérité peut-être excessive; il est bien vrai, comme

il le dit, qu'un homme politique, un réformateur social, qui ferait de Shelley son prophète, arriverait bien vite à la dernière limite du fanatisme rationnel, le pire de tous; mais il ne faut juger les théories politiques et sociales d'un poète que comme matière poétique, parce qu'elles jaillissent de la même source, c'est-à-dire des formes de son imagination; aussi, entre Hazlitt, dénonçant en Shelley tous les symptômes du philosophe fanatique, et Leigh Hunt, écrivant sur la tombe de son ami : *Cor cordium*, c'est le jugement du poète qui restera définitif pour la postérité[1].

Shelley est poète lyrique avant tout et rien de plus, et il est lyrique idéaliste : la vision intérieure soulève et remplit toute sa poésie. M. Shairp, tout en admirant pleinement cette poésie, lui reproche le vague et le vide de ses créations; elles sont toutes dans le rêve, nulle dans la réalité; point de caractères humains : ses pulsations, ses désirs, ses aspirations lui en tiennent lieu; à peine une description de paysage réel : le poète ne rend que l'impression qu'il en a reçue, ou quelque lueur passagère qui en a flotté et s'est évanouie dans ses yeux. Il est si bien chez lui dans ce monde d'abstractions et d'ombres qu'il a créé que, s'il a à décrire des objets visibles et communs, il le fait en les comparant à ces fantômes de sa pensée, les seuls qui lui soient

1. Voir plus haut l'essai sur Shelley, pages 199 sq.

familiers. Virgile compare les ombres qui se pressent sur le Styx aux feuilles mortes qui tombent à l'automne : pour Shelley, ce sont les feuilles mortes qui sont « comme des spectres fuyant sous la baguette de l'enchanteur » :

Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing;

les voiles repliées du bateau immobile et endormi sont comme les pensées repliées du rêve :

Our boat is asleep on Serchio's stream,
Its sails are folded like thoughts in a dream.
The Boat[1].

« Ce monde idéal, dit M. Shairp, est pour lui si réel que, par les lèvres pâles de ce peuple de spectres, il verse des flots d'émotion aussi ardents que jamais poète n'a fait par les lèvres les plus roses et

1. Byron, dans le temps qu'il fut sous l'influence de Shelley, voit quelquefois sous cet angle :

And there they stand, as stands a lofty mind,
Worn, but unstooping to the baser crowd... (III, 47)

dit-il des burgs en ruines du Rhin : c'est ainsi que René comparait la colonne debout dans le désert à une grande pensée qui s'élève encore « dans une âme que le temps et le malheur ont ravagée ». A la cataracte de Terni, l'arc-en-ciel repose sur la tempête infernale de l'écume, « comme l'espoir au chevet de la mort », et garde tout l'éclat de ses couleurs au milieu de la folie et de la torture des vagues, dans le calme inaltérable de l'amour qui veille le délire (IV, 72) :

Love watching madness with unalterable mien.

les yeux les plus brillants de créatures terrestres. Asia, Panthea, la Dame de la Plante sensitive, sont pour Shelley des créatures aussi visibles que pour Burns sa bonne Jeanne ou Mary. Et sa pensée était si pénétrée de son idéalisme que, quand ses affections descendaient, non plus sur des abstractions, mais sur des créatures de chair et de sang, il les élevait de terre dans une atmosphère raréfiée et les revêtait du même style et des mêmes images que ces fantômes de sa pensée (p. 239). » Il est étrange qu'avec une intelligence si profonde du génie de Shelley le critique marque pour lui si peu de sympathie : il est bien vrai, comme il le lui reproche, que cette poésie ne sera jamais réellement comprise que par un petit nombre et ne répondra jamais aux sentiments de l'humanité en masse : en est-elle moins pour cela une forme souveraine et d'originalité suprême? Tout ce qu'on pourra dire contre Shelley pourrait se dire aussi bien contre Wordsworth : Wordsworth décrit un lever de soleil presque sans traits matériels, par la seule description des impressions évoquées ; Shelley n'est que l'extrême gauche de Wordsworth : le soleil se lève dans son cœur au lieu du ciel. Il s'adresse à une élite encore plus restreinte que Wordsworth, parce que si la vision spiritualiste est plus rare que la vision matérialiste, la vision idéaliste est plus rare encore que l'une et l'autre et marque un développement plus haut de la pensée et un pas en avant dans

ses usurpations sur la matière. Loin que la poésie de Shelley doive perdre avec le temps, elle ne pourra qu'enraciner sa prise dans ce domaine étroit, mais profond. La souveraineté de plus en plus vaste de la pensée sur le monde extérieur ne pourra que développer le monde intérieur aux dépens des apparences du dehors : toute certitude et toute science sort du dedans, comme toute émotion, et le triomphe apparent du matérialisme dans ce siècle n'est que l'avant-coureur d'un idéalisme scientifique : le monde extérieur tend à se résorber dans la vision intérieure dont il n'est que le développement et la projection. Cette façon de percevoir le monde, — privilège ou maladie, — ne sera sans doute jamais que le fait de quelques-uns : de ceux-là, Shelley est le poète né.

M. Shairp prend comme types du poète en prose Carlyle et le cardinal Newman, deux pôles intellectuels : l'un, un Michelet, mais puritain, méprisant, amer, mécontent de toute l'humanité, excepté de lui-même, pharisien de génie; l'autre, une sorte de François de Sales, éclos dans l'atmosphère anglicane où il a étouffé. Il y a dans ces pages bien des observations fines et délicates à l'appui du mot si simple et si profond de Coleridge : « prose ne s'oppose pas à poésie, mais à vers ». Un siècle qui a produit en Anglèterre Thomas de Quincey, Carlyle, Newman, Ruskin ; en France, Châteaubriand, Maurice de

Guérin, Lamennais, Quinet, Michelet (sans parler des œuvres en prose de Lamartine et Hugo), doit se débarrasser du préjugé qui fait du vers le vêtement indispensable de la poésie. M. Shairp constate le fait sans en rechercher la cause; elle est, je crois, dans la nature même de la poésie. « Il y a, disait Wordsworth, beaucoup de poètes semés par la nature et à qui a manqué le talent du vers :

many are the poets sown by nature,
Yet wanting the accomplishment of verse ».

Au contraire, Carlyle, sans doute par quelque ressentiment personnel de ses efforts infructueux, tranche que la forme métrique est un anachronisme, et que le vers, comme véhicule de pensée et de sentiment sincère, est une chose du passé. Le mot de Wordsworth n'est vrai qu'à moitié et celui de Carlyle est absolument faux ; le fait est qu'il y a une poésie qui ne peut se rendre que par la prose. C'est sans doute parfois l'inexpérience du vers qui force le poète d'écrire en prose une poésie faite aussi bien pour le vers ; mais souvent aussi cette impuissance du poète à écrire en vers est la preuve que la nature même de sa poésie est réfractaire au mètre. On conçoit sans peine le *Centaure* de Maurice de Guérin écrit en vers; on ne conçoit pas la *Montagne,* la *Mer,* l'*Oiseau* de Michelet, et du Carlyle en mètre serait un non-sens. La poésie métrique suppose dans la pensée même et dans l'émotion une

symétrie, une harmonie, un balancement, qui quelquefois leur seront naturels et seront leur forme dès l'état naissant; que souvent elles pourront prendre et adopter après coup sans contradiction et sans effort — c'est le cas le plus ordinaire; — mais que parfois elles ne pourront revêtir sans perdre leur vie : c'est la prose dans ce cas qui sera l'instrument nécessaire de l'émotion poétique. Cette rébellion de la pensée contre le mètre se produit toutes les fois que l'émotion se précipite et se transforme avec un élan qui ne permet plus les arrêts, si rapides qu'ils soient, que les balancements de la mesure imposent à l'expression. Dans cette nature de poètes, le battement du cœur, seul et dernier principe de tout rythme non artificiel, est trop irrégulier et trop précipité pour s'adapter à la cadence métrique : arrêté par les lenteurs du mètre, le cœur cesse de battre, et toute sa poésie meurt, du même coup que le vers vient. Il se crée donc, à défaut du mètre, un rythme personnel, qui est d'une variété et d'une vérité infinies[1], parce que ce rythme suit

1. Ne pas confondre cette prose de la poésie avec ce que l'on appelait, au commencement du siècle, la *prose poétique*, création artificielle et sans vérité et qui vient bien de l'inhabileté du poète à manier le vers et non de la résistance intime du sujet : l'écrivain aspire au vers, il en donne le maximum en son pouvoir, et comme, en fait, sa poésie est de celle qui se prête au mètre, son style flotte dans un mensonge perpétuel (une partie de Châteaubriand et Macpherson tout entier.)

toutes ses pulsations et change à chaque soubresaut d'émotion et d'image; et qui est d'une puissance égale à celle de la musique, parce qu'il peut procéder par cris et silences ; la poésie métrique est incapable de cette liberté sans borne et de cette sincérité sans frein.

VII

ROBERT BROWNING

HERVÉ RIEL

ÉPISODE DE 1692 ET DE 1871[1].

L'an dernier, le vendredi 28 octobre, se tenait, à Londres, dans une des salles du collège de l'Université, la séance d'inauguration de la *Société Browning*. J'aurais voulu que la France fût là, ayant une dette à acquitter envers Robert Browning.

Le nom de Browning a bien passé la Manche ; mais celui d'Élisabeth, non de Robert. Quelques pages ardentes de M. Taine[2] ont fait connaître ici cette âme de poète, la plus noble, la plus haute et la plus pure peut-être que l'Angleterre et l'Europe aient produite en ce siècle. Les Grecs aimaient à reposer le fronton de leurs temples sur des fronts de femme : ainsi, au soleil levant du vingtième siècle, le panthéon poétique de notre âge reposera sur ces quatre belles cariatides : George Sand et George Eliot, Mme Ackermann et Élisabeth Browning.

1. Extrait du *Parlement,* du 15 août 1882.
2. Notes sur l'Angleterre, page 361.

En Angleterre, pour beaucoup de femmes, Robert Browning est avant tout le mari d'Élisabeth Browning ; pour les hommes, il est Robert Browning. Une école, on pourrait dire une église, s'est récemment formée autour de lui, dont le chef ou le grand prêtre est l'éminent philologue, M. F.-J. Furnivall. M. Furnivall, l'un des hommes qui ont fait le plus en Angleterre pour créer l'étude de la vieille littérature anglaise, après avoir fondé une société pour l'étude de Chaucer, une autre pour celle des vieux textes anglais, une autre pour celle des vieilles ballades populaires, une autre pour celle de Shakespeare, vient enfin d'en fonder une pour faire connaître et expliquer Browning. Il peut sembler étrange, et presque épigrammatique, de fonder une société pour l'interprétation d'un poète vivant. C'est au poète et surtout au poète vivant, à parler pour lui-même, et s'il faut se mettre à vingt ou à cent pour le comprendre ou le goûter, il court grand risque, si grand qu'il puisse être, que la foule ne l'adore jamais que de loin. C'est un peu ce qui est arrivé à Browning ; il a écrit quelques petits poèmes qui sont dans toutes les mémoires et d'interminables poèmes que quelques intrépides ont lus jusqu'au bout. Le révérend J. Kirkman, prononçant le discours d'inauguration de la société, divisait l'œuvre du poète en deux parties : les poèmes que l'on comprend et ceux que l'on ne comprend pas ; cela sans idée d'épigramme : « là où Browning est obs-

cur, dit le critique, c'est par excès de lumière [1]. »

En effet, l'obscurité de Browning ne vient pas, comme chez Hugo et Tennyson, dans leur dernière période, du vague grandiose des objets, de l'indéfini de l'idée, de la prédominance des abstractions métaphysiques, mais, au contraire, de la précision même des idées et des sentiments, entrevus dans leurs ramifications dernières, dans toutes leurs complications entrelacées, et rendus aussitôt tels quels, dans un choc d'abstractions et d'images, avec des lenteurs infinies de scolastique argumentant en règle à perte de vue, et des bonds soudains par-dessus des abîmes de sous-entendus. Browning est le poète psychologique par excellence : « A moi, dit-il, les pensées, les amours et les haines de l'homme !

Mine be man's thoughts, loves, hates! »

De là son obscurité, parce qu'il plonge jusqu'au plus profond ; mais là aussi sa force. Nul poète anglais depuis Shakespeare, — disent les critiques qui ont le mieux étudié Browning, même parmi les plus sévères, — n'a eu au plus haut degré la puissance dramatique, c'est-à-dire le pouvoir de sortir de soi-même et d'entrer dans une âme étrangère ; il est le plus objectif des poètes dans un siècle où chacun n'a dit qu'une âme, la sienne, et dont toute la poésie n'est qu'une confession ; c'est peut-

3. *The Academy*, 1881, 5 novembre.

être, dans notre âge, le seul poète créateur d'âmes.

Ce n'est pas ici le lieu d'étudier l'œuvre de Browning ; je ne le connais pas assez d'ailleurs pour aborder cette tâche difficile. Je veux seulement rappeler, ou plutôt faire connaître, — car je ne vois pas que personne l'ait fait, — un service de poète que Browning a rendu à la France.

I

C'était à la fin de février 1871, à l'heure sinistre. Paris avait capitulé, la France était écrasée, et un uhlan refaisait la carte.

M. Gladstone, alors au pouvoir, n'avait pas jugé à propos de lancer le *Hands off!* Sans s'associer aux récriminations toutes sentimentales auxquelles une partie de la presse se livra alors contre notre ancienne alliée de Crimée, il est permis de regretter, au point de vue européen, que les hommes qui gouvernaient alors l'Angleterre n'aient pas interposé sa main puissante entre le vainqueur et le vaincu, pour pacifier l'avenir. Si les dernières années de notre siècle sont inquiètes comme un mauvais rêve ; si, à qui se penche sur l'avenir, des bruits sinistres montent du fond du vingtième siècle, la neutralité trop prudente du cabinet whig de 1871 en est, pour une part, responsable devant l'histoire.

Mais si le sens politique des gouvernants fut trouble ou timide, le cœur de la nation fut grand.

Il y avait des misères immenses à soulager et à prévenir, la famine à enrayer : toute la partie noble de la nation, et ce fut la masse, se porta d'un irrésistible mouvement de sympathie au secours de ces misères. Tandis que, dans un coin obscur de la presse, le professeur Goldwin Smith lançait au vaincu la ruade de la fable, en trois jours, plus de trois millions furent souscrits.

Robert Browning aimait la France. Bien qu'il ne pût approuver l'agression de 1870 et le coup de folie de Napoléon, il ne confondait pas la France avec le pauvre aventurier qui s'était emparé d'elle pour un temps et il croyait en elle. Une des plus belles revendications de la noblesse politique de la France, même tombée en empire, contre les accusations superficielles de décadence et de dégradation, est celle qu'a écrite Élisabeth Browning[1] ; Robert Browning eût pu la signer.

Le comité de souscription demanda son obole au poète. Browning répondit en envoyant au *Cornhill Magazine* un poème d'une centaine de vers, intitulé *Hervé Riel*. L'éditeur, M. George Smith, paya le poème cent livres, que Browning versa au comité :

J'ai secoué sur vous mes seuls trésors, des vers,

disait le pauvre Hégésippe. Mais ce n'est point pour

1. *Aurora Leigh*, début du chapitre VI.

les cent livres que la France est débitrice à Browning: c'est pour *Hervé Riel.*

Remontons de deux siècles, à un autre grand désastre français, à celui qui ouvre la période sombre de Louis XIV ; nous sommes à la Hogue :

II

HERVÉ RIEL

I

« Sur la mer et à la Hogue, en l'an seize cent quatre-vingt-douze, Anglais luttèrent contre Français. Pleure, ô France ! Car le 31 de mai, en débandade sur l'azur, — comme une bande de marsouins effarés que poursuit un banc de requins, — vinrent s'entasser vaisseaux sur vaisseaux, à Saint-Malo sur la Rance, avec la flotte anglaise en vue.

II

« C'était l'escadre qui s'enfuyait, avec le vainqueur en pleine chasse; le premier, et en tête de la déroute, avec son grand vaisseau, Damfreville [1]. Serrés sur lui, grands et petits fuyaient; en tout, vingt-deux beaux vaisseaux. Ils font signal à la place : « Au secours ! ou nous perdons à la course. « Des guides ! Le port ! Prenez-nous vite ! Ou, plus

1. Damfreville commandait une des ailes.

vite encore, voici l'Anglais qui veut nous prendre, et qui nous prend ! »

III

« Voilà les pilotes de la place à l'eau, lestement, et qui sautent à bord. Et de rire : « Que des vais-
« seaux comme ceux-là passent, quelle espérance
« ou quelle apparence? Roches à tribord, rochers
« au port; tout le passage est déchiré et déchiqueté.
« Ce *Formidable*[1], avec ses quatre-vingt-douze
« canons, songerait-il à remonter la bouche de la
« rivière par cette pauvre voie étranglée? à s'aven-
« turer là où n'entre qu'en tremblant un bâtiment
« de vingt tonnes, et encore à la marée haute?
« Et nous sommes à présent au plus bas du reflux !
« Atteindre les amarres! Allons donc! tant que le
« roc se dresse ou que l'eau court, pas un vaisseau
« ne quittera la baie. »

IV

« Un conseil convoqué aussitôt. Court et triste fut le débat : « Voici l'Anglais à nos talons. Voulez-
« vous qu'il tire à la remorque tout ce qui nous reste
« de la flotte, attaché de proues en poupes, et
« qu'il le traîne en prise au pas de Plymouth ? Plu-
« tôt échouer nos navires! »

« Et Damfreville termine : « Plus une minute à

1. Le vaisseau de M. d'Amfreville.

« attendre! Que chaque capitaine pousse son vais-
« seau au rivage, le fasse sauter et le brûle sur la
« baie ! Il faut que la France subisse son sort !

V

« Donnez l'ordre ! »

« Mais il n'y eut d'ordre pareil donné ni reçu. Car voici que se lève, voici que s'avance, voici que prend la parole parmi tous ces hommes... un capitaine? un lieutenant? un compagnon de première, seconde, troisième classe? Non! ce n'est pas un homme de marque et fait pour tenir tête à des supérieurs, ce n'est qu'un simple matelot breton, pressé par Trouville pour la flotte; ce n'est qu'un pauvre pilote côtier, Hervé Riel, du Croisic.

VI

« Ah çà! quelle est cette plaisanterie ou cette
« trahison? s'écrie Hervé Riel. Êtes-vous fous, les
« Malouins? Êtes-vous des lâches, des sots ou des
« drôles? Me parler de rocs et de barres, à moi qui
« ai pris les sondages, et qui puis compter sur les
« doigts tous les bancs, tous les bas-fonds, toutes
« les lames, depuis le large où nous sommes jusqu'à
« Grève [1] où la rivière débouche! Est-ce l'or anglais
« qui vous achète, ou est-ce pour le plaisir que vous
« mentez? Matin et soir, nuit et jour, j'ai piloté

1. Belle-Grève.

« votre baie, entré libre et jeté l'ancre au pied de « la tour Solidor. Brûler la flotte, ruiner la France ! « Cela serait pis que cinquante la Hogue. Messieurs, « ils savent que je dis vrai ; messieurs, croyez-moi, « il y a un chemin. Laissez-moi seulement conduire « la ligne, gouverner le plus fort vaisseau, faire « passer le *Formidable*. Que les autres suivent mon « vaisseau, et je les conduis, du plus grand au « plus petit, par un passage que je connais bien, « droit à Solidor, au delà de Grève, et je les mets là « sains et saufs. Et s'il advient mal au moindre vais- « seau, qu'une quille froisse seulement contre le « fond, — eh bien ! je n'ai à moi que ma vie, voilà « ma tête ! » Ainsi s'écrie Hervé Riel.

VII

« Pas une minute à attendre.

« Allons, gouverne ! Fais-nous entrer, petits et « grands. Prends le gouvernail, conduis la ligne, « sauve l'escadre, s'écrie le chef. Capitaines, place « au matelot ! Bref, c'est lui l'amiral. »

« Toujours le vent du nord, grâces à Dieu ! Voyez le visage du noble gars, quand le grand vaisseau, d'un seul bond, franchit l'entrée, comme un levrier, et suit le passage, comme si son filet d'un pouce était l'abîme de la vaste mer ! Voyez comme à travers bancs et rocs ils défilent en bande sans danger. Pas un vaisseau à qui mal advienne ; pas une quille qui

froisse le fond : pas un agrès qui avarie. Voyez ! le péril est passé ; tous au port jusqu'au dernier. Et juste à l'instant où Hervé Riel jette le cri : *A l'ancre!* — foi de destin ! voici les Anglais qui arrivent, mais trop tard.

VIII

« Ainsi l'orage s'apaise en calme. Ils voient flotter les arbres verts sur les hauteurs qui regardent Grève. C'est un baume sur les cœurs saignants. « Allons, pour rehausser notre joie, que l'An- « glais enfile la baie, qu'il grince des dents et « que son œil oblique étincelle, tandis qu'il lance « boulet sur boulet ! Sous les remparts de Solidor, « qu'il est bon d'amarrer le long de la Rance ! » Comme l'espérance succède au désespoir sur le front de tous les capitaines ! Tous éclatent d'un seul cri : « C'est le paradis pour l'enfer. Que la France, que « le roi de France remercient l'homme qui a fait « tout cela ! » Quelle acclamation ! un seul et même cri : HERVÉ RIEL !

« Quand il s'avança pour la seconde fois, pas un symptôme de surprise dans le bleu loyal de son œil breton ; c'est toujours le même homme que devant.

IX

« Alors Damfreville dit : « Mon ami, il faut que je « parle à la fin, bien que je trouve la parole difficile. « L'éloge monte de plus loin que les lèvres. Vous

« avez du roi sauvé les vaisseaux. Dites vous-même « votre récompense. Vrai, notre soleil était près de « l'éclipse. Demandez tout ce que vous voudrez ; la « France restera encore votre débitrice. Demandez « à souhait de cœur, vous l'aurez, ou je ne me « nomme plus Damfreville. »

X

« Alors un rayon de gaieté éclata sur la bouche barbue qui parlait, tandis que le cœur honnête souriait dans ces yeux francs au bleu breton.

« Puisqu'il faut à toute force que je dise mon mot, « puisque ma besogne à bord est faite, puisque de « la route de Saint-Malo à la pointe du Croisic, qu'y « a-t-il? rien qu'une course, — puisque demander « et obtenir ne sont qu'un, eh bien! — puisque « les autres vont à terre, — eh bien!... un bon « plein congé, un permis d'aller voir ma femme, « que j'appelle la belle Aurore! »

« Voilà tout ce qu'il voulait et tout ce qu'il eut ; rien de plus.

IX

« Perdus tous deux, le nom et l'exploit! Pas un pilier, pas un poteau qui, dans son Croisic, fasse revivre la belle chose qu'il fit. Pas une figure barbouillée de blanc et de noir, sur un simple bateau de pêcheur, en souvenir de l'homme sans qui

s'engloutissait tout ce que la France sauva du combat où l'Angleterre avait vaincu. Allez à Paris : cherchez, rangée après rangée, tous ces héros jetés pêle-mêle sur le Louvre, de front et de côté. Oh! vous chercherez longtemps, longtemps, avant de tomber sur Hervé Riel.

« Eh bien! alors, faute de mieux, Hervé Riel, accepte mes vers. Reviens dans mes vers, Hervé Riel, une fois encore sauver l'escadre, honorer la France et aimer ta femme, la belle Aurore! »

III

Histoire ou légende?

M. Furnivall, à qui je m'adressai, eut l'obligeance de me fournir les sources du récit.

Browning passe souvent l'été au Croisic, la patrie de Hervé Riel, charmante petite ville d'eau à l'embouchure de la Loire. Il a étudié en curieux l'histoire de la petite ville; il lui devait, il y a trois ans encore, un joli poème, les *Deux poètes du Croisic*, inspiré par une des plus piquantes anecdotes littéraires du dix-huitième siècle [1]. C'est au

1. Un poète du cru, Desforges-Maillard, avait inutilement assiégé de ses poésies le *Mercure* de Paris. Sa sœur imagina de les envoyer, écrites de sa main de femme et signées « mademoiselle Malcrais de la Vigne » : elles firent aussitôt fureur, M[lle] Malcrais fut saluée dixième Muse et eut les honneurs d'un madrigal de Voltaire. Le frère croit que c'est à son génie que revient tout l'honneur ; il accourt à Paris pour se

Croisic qu'il découvrit Hervé Riel, non dans la tradition populaire, qui ne le connaît pas, mais dans un livre déjà ancien, la *Promenade au Croisic,* de Gustave Grandpré [1]. Grandpré lui-même a puisé dans un livre du commencement du siècle, le *Voyage à Madagascar,* d'Alexis Rochon, qui est jusqu'ici la source première pour l'histoire de Hervé Riel.

En 1783, M. le marquis de Piré avait soumis aux États de Bretagne un projet tendant à perfectionner la navigation de cette province et à faire de Saint-Malo un port de guerre. Le savant voyageur Alexis Rochon [2] fut chargé d'examiner son plan et parcourut à cet effet toute la Bretagne. Au cours de l'enquête à laquelle il se livra, il découvrit l'histoire de Hervé Riel. Il la raconte incidemment dans son *Voyage à Madagascar* [3]:

« Nous étions, dit-il, Borda, Coulomb, Bavre et moi, commissaires nommés par le gouvernement pour examiner un grand projet d'établissement maritime à Port-Malo, où il nous fallut sonder toute la rade et examiner avec attention les différents mouillages et les passes pour y arriver, et rechercher dans l'histoire de la marine et dans la vie du maré-

faire reconnaître et le voilà replongé à tout jamais dans son néant.

1. Paris, 1828, 3 vol. in-18; vol. III, p. 186.

2. Astronome et navigateur, né à Brest en 1741, mort en 1817; un des auteurs du système métrique.

3. *Voyage à Madagascar*, Paris, an X de la République (1802), 3 vol. in-8°; vol. II, p. 58.

chal de Tourville comment, après le célèbre combat de la Hougue, la division de Damfreville, poursuivie par les Anglais, avait pu entrer à Port-Malo. Le général Damfreville commandait le *Formidable*[1], de quatre-vingt-douze canons; il était suivi de vingt-deux vaisseaux grands et petits; il trouva à Belle-Grève, dans la rivière de Rance et au Solidor un abri contre les attaques de l'ennemi. Mais nous ne trouvâmes à Port-Malo aucune trace de ce grand événement, et on nous assura que ce fait, consigné dans l'histoire navale de l'Angleterre, était une fable.

« Nous écrivîmes à ce sujet au ministre de la marine, qui nous fit passer des renseignements précis, tant sur le nombre que sur le tirant d'eau des vais seaux qui composaient cette division; nous eûmes par hasard, un procès-verbal qu'on chercherait peut-être difficilement à se procurer et dont nous allons donner un extrait, parce qu'il nous a paru curieux et intéressant :

« Hervé Riel, du Croisic, pilote-côtier, embarqué

1. L'« état des vaisseaux qui composèrent l'armée royale, commandée par le comte de Tourville », donné, d'après les archives de la marine, par Capefigue (*Louis XIV*, vol. III, 233) ne cite pas le *Formidable;* Damfreville monte l'*Ardent*, de soixante-dix canons. Il vaudrait la peine de faire des recherches pour retrouver les pièces vues par Rochon; mais existent-elles encore? En un siècle bien des choses se sont passées dans ces malheureuses archives de la marine, et bien des choses en ont passé.

sur l'escadre du maréchal de Tourville, a raconté qu'après le mémorable combat de la Hougue vingt-deux vaisseaux français se présentèrent devant Saint-Malo, le 31 mai 1692, poursuivis par l'ennemi. Le chef de ladite division ayant fait le signal pour appeler à son bord les pilotes, ils déclarèrent qu'il n'y avait ni dans les passes ni dans les rades la profondeur d'eau suffisante pour les recevoir, et, sur cette déclaration, il fut décidé de les échouer à la côte et de les brûler, afin d'éviter qu'ils ne devinssent la proie de l'ennemi; ledit Hervé Riel déclara et soutint au commandant du vaisseau sur lequel il était que les pilotes ne pouvaient ignorer qu'il y eût, dans lesdites entrées et rades de Saint-Malo, une profondeur suffisante pour y trouver un refuge, et qu'il connaissait tout aussi bien qu'eux lesdites entrées et rades, ayant fait nombre de voyages à Saint-Malo; qu'ils étaient tous des malheureux, et qu'il y avait mauvaise volonté de leur part, et qu'en conséquence il fut appelé au conseil de guerre, et promit sur sa tête de faire (quoiqu'à marée basse) entrer tous les vaisseaux, au nombre de vingt-deux, s'ils voulaient gouverner sur celui sur lequel il se trouvait; que de fait, le conseil de guerre ayant pris ce parti, il les y réfugia tous sans accident, et les mit en sûreté en présence de l'ennemi, qui les poursuivit jusqu'à l'entrée; mais ce qui peut paraître digne d'être transmis, ce brave homme ne demanda, pour récompense d'un service aussi signalé, qu'un

congé absolu [1] pour rejoindre sa femme, qu'il nommait la *Belle Aurore.* »

IV

Combien en France connaissent et le nom d'Hervé Riel et le poème de Browning ? Double dette d'honneur protestée, l'une depuis deux siècles, l'autre depuis dix ans. Le proverbe vulgaire : « Qui paye ses dettes s'enrichit » est vrai pour les nations d'une vérité suprême, et plus un peuple se découvre de ces dettes ignorées, plus il a droit de fierté devant l'histoire. C'était une noble pensée, et de vrai poète, de venir ainsi en aide à la France en lui rendant un de ses héros oubliés, en rajoutant un fleuron égaré à sa couronne de dévouement et d'honneur ; il était beau, à l'heure où « ses immortelles rendaient leur épée », de venir la secourir avec sa gloire, et, pour que la leçon fût plus haute, avec une de ces gloires de la défaite, si riches de fierté et d'espérance.

« L'Angleterre attend que chacun fasse son devoir, » disait Nelson à ses hommes, à Trafalgar ; mais il rêve pour lui-même « la pairie ou Westminster-Abbey [2] ». On croit volontiers et l'on dit de

1. Browning ici a un peu idéalisé, peut-être par un heureux contresens.

2. « Demain, à cette heure, dit-il à la veille d'Aboukir, j'aurai gagné la pairie ou Wèstminster-Abbey. » (1er août 1798).

même, en Angleterre et ailleurs, que le Français ne fait rien que « pour la gloire et la gloriole; » un poète anglais répondait aux siens en montrant un Français « qui agit suivant le mot de Nelson, mais sans la pensée de Nelson, qui fait son devoir parce que le devoir est là et écarte avec un sourire la récompense qui lui est offerte [1] ».

Hervé Riel voulait être oublié; il l'a été à souhait. En 1692, en 1783, en 1871, à trois reprises, la gloire venait à lui, et par trois fois la vague d'oubli l'a recouvert. La poésie même, qui pourtant fait les immortels, a été impuissante dans l'œuvre de résurrection. Du moins le héros du Croisic ne revit qu'en Angleterre, et il est perdu pour sa patrie, aujourd'hui comme autrefois. Est-ce pour toujours?

A une heure où la France, trop longtemps dédaigneuse de son passé, recommence enfin à se souvenir qu'elle a vingt siècles d'histoire, et où dans toutes ses villes, sur toutes ses avenues et toutes ses places, elle taille en marbre et fond en airain ses deux mille ans de gloire, le pauvre pilote côtier restera-t-il à jamais délaissé? La France n'aura-t-elle jamais de marbre et d'amour que pour les héros de théâtre et les bruyants de l'histoire, généraux en panache, conventionnels en écharpe, avocats en robe traînante?

1. F.-J. Furnivall, *A Bibliography of Robert Browning.*

On parle beaucoup, en notre temps de démocratie, du droit des pauvres, des humbles, du peuple, et que la gloire des élus est faite du dévouement anonyme des petits, comme la fortune d'un millionnaire est faite de milliers de mains calleuses. Eh bien! que l'humble matelot qui sauva la flotte de France et ne voulut rien se dresse dans sa casaque grossière sur les bords de la Rance, en face de la tour de Solidor! qu'en lui, le peuple ait aussi sa statue, la première qui lui ait été dressée! Et si la modestie du vieux loup de mer s'effarouche, eh bien! n'écrivez point sur le socle de la statue *Hervé Riel;* dédiez-la aux milliers de héros inconnus qui ont souffert et péri, qui souffrent et périssent, sans mot dire, pour le salut de tous, et comme Athènes dressait un autel au dieu inconnu, érigez-la au dieu des dévouements silencieux.

Et le poète étranger qui nous a rendu Hervé Riel n'aura-t-il pas un souvenir de la France? La Convention faisait Français Schiller et Klopstock pour avoir bien mérité de la France. Naguère, Paris donnait droit de cité à Richard Wallace, le bienfaiteur de Paris. La France se doit à elle-même de ne pas ignorer du moins qu'il y a un grand poète étranger qui, à l'heure où elle était écrasée et humiliée, a écrit pour elle des lignes qui resteront. Qu'elle récompense le poète en rapprenant de lui le nom de son héros! Rendu à la France par un étranger, Hervé Riel n'en est que plus Français encore. Puis.

à une certaine hauteur de génie et de cœur, le poète appartient à toutes les nations, et, pour la France, recevoir des mains de Browning, ce n'est plus recevoir d'un étranger.

VIII

MISS TORU DUTT[1]

Le Journal de Mademoiselle d'Arvers, publié par Mlle Clarisse Bader ; Paris, Didier, 1879. — *A Sheaf gleaned in French Fields* (Gerbe cueillie en champs français ; nouvelle édition, 1880; Londres, Kegan Paul). — *Ancient Ballads and Legends of Hindustan* (Vieilles ballades et légendes de l'Hindoustan, 1882 ; Londres, Kegan Paul).

I

Le nom de miss Toru Dutt est déjà connu des lecteurs du *Parlement* par une notice émue que lui a consacrée M. André Theuriet, il y a deux ans environ[2]. Je ne reviendrais pas sur un sujet déjà touché par une main aussi délicate si de nouveaux documents, publiés depuis, ne permettaient aux amis lointains de la pauvre et jeune Hindoue de se représenter de plus près cette douce et mélancolique figure, qui par tant de traits appartient à la France. Cette enfant du Bengale si admirablement et si étrangement douée, Hindoue de race et de

1. Extrait du *Parlement*, 11 et 13 avril 1883.
2. *Parlement* du 24 janvier 1881.

tradition, Anglaise d'éducation, Française de cœur; poète en anglais, prosateur en français; qui à dix-huit ans faisait connaître à l'Inde les poètes de la France dans le rythme de l'Angleterre et fondait en elle trois âmes et trois traditions, morte à vingt ans, en plein épanouissement du talent et à la veille du génie, présente dans l'histoire littéraire un phénomène sans analogue, et son nom doit en particulier rester cher à cette France qu'elle a tant aimée et vers qui l'entraînait un mystérieux instinct.

Toru Dutt était fille d'un magistrat hindou de haute caste, Govin Chunder Dutt, de Calcutta. M. Dutt était converti au christianisme et, chose plus rare en Inde, à l'esprit européen même, quoique restant foncièrement Hindou. Cette conciliation des deux esprits, tout apparente et de surface dans la plupart des cas, s'était déjà faite dans le père avant de se faire dans la fille. Toru Dutt était la plus jeune de trois enfants, tous trois prédestinés à une mort précoce, elle survivant la dernière et pour peu de temps. M. Dutt, dans un mémoire d'une simplicité de résignation presque sublime, publié en tête des poésies de son enfant, a pris une sorte de plaisir navrant à dresser la statistique des deuils qui, coup sur coup, ont rendu vide son foyer au seuil de la vieillesse :

« Toru Dutt était la plus jeune de mes trois enfants. Tous trois étaient de grande promesse et

tous trois m'ont été enlevés à la fleur de l'âge. Je donne la date de leur naissance et celle où il a plu au Seigneur de les prendre de cette terre :

« Abju, né le 18 octobre 1851, mort le 23 juillet 1865;

« Aru, née le 13 septembre 1854, morte le 23 juillet 1874;

« Toru, née le 4 mars 1856, morte le 30 août 1877. »

En 1869, M. Dutt emmena en Europe les deux enfants qui lui restaient pour leur faire apprendre les langues de l'Occident; elles passèrent quelques mois en France, dans un pensionnat; elles restèrent plus longtemps en Angleterre et revinrent en Inde en 1873. On aimerait à avoir plus de détails sur leur court séjour en France, qui eut une influence étonnante sur les idées et l'imagination de Toru. Le français devint sa langue favorite, comme la France son peuple d'élection. Quelques-uns des personnages secondaires de son roman français, par exemple, la sœur Véronique, ont dû être rencontrés dans la vie, bien qu'elle n'ait rencontré la plupart des autres que dans les livres; et la camarade anglaise qui, au couvent, prête Musset à son héroïne est certainement un souvenir réel de pension. Elle avait quinze ans au moment de la guerre : elle était à Londres; nos désastres frappèrent l'enfant au cœur. Son journal[1] porte, à la date de la capitu-

1. Cité dans la notice de M[lle] Clarisse Bader.

lation de Paris, les lignes suivantes: « Les quelques jours que nous étions à Paris, comme il était beau! quelles maisons! quelles rues! quelle magnifique armée! Mais maintenant comme il est tombé! C'était la première parmi les cités, maintenant que de misère elle renferme! Dès que la guerre commença, tout mon cœur était avec les Français, quoique je fusse sûre de leur défaite. Un soir que la guerre continuait et que les Français avaient subi bien des pertes, j'entendis papa dire quelque chose à maman concernant l'empereur. Je descendis comme l'éclair et j'appris que les Français avaient capitulé. L'empereur et toute son armée s'étaient rendus à Sedan. Je me rappelle comme je remontai l'escalier et racontai cela à Aru, moitié suffoquant, moitié pleurant. » Elle reste cependant « inébranlable Française », malgré la défaite de ses amis et malgré même son éducation chrétienne qui lui fait craindre de voir dans la chute de la France une punition de son irréligion [1]. « Est-ce parce que beaucoup étaient profondément plongés dans le péché et ne croyaient plus en Dieu? Mais cependant il y en avait et il y en a parmi eux des milliers qui craignent

1. Ajoutez que l'opinion indienne au moment de la guerre était tout en faveur de l'Allemagne. « L'opinion des hautes castes, nous dit M. Barth, était travaillée par les missions protestantes, dont un grand nombre sont allemandes, et par les professeurs dont les universités d'Allemagne fournissent celles de l'Inde. Nos missionnaires catholiques n'agissent que sur les classes inférieures. »

Dieu. O France, France, que tu es abaissée ! Puisse-t-il advenir qu'après cette humiliation tu serves et adores Dieu mieux que tu ne l'as fait dans ces temps!... Pauvre, pauvre France, combien mon cœur saigne pour toi! » Elle avait longtemps espéré et jusqu'au bout. Voici un poème posthume, publié récemment, et qui est sans doute un de ses premiers essais poétiques; il porte la date de 1870 et nous reporte probablement à l'époque de Coulmiers ou de Champigny, et de ces éclairs d'espérance qui vinrent par instants illuminer l'horizon :

« Morte! oh non! Elle ne peut pas mourir. Ce n'est qu'une faiblesse de la perte de sang. Le lévite anglais passe sans s'arrêter : au secours, Samaritain! Personne n'est là; qui m'étanchera ce flot de sang qui coule?...

« Tête de la colonne humaine, resteras-tu ainsi éternellement évanouie? Pensée, Liberté, Vérité, sinistrement éteintes, d'où l'espoir se relèvera-t-il pour nous, tous plongés de nouveau dans la nuit?

« Non, elle remue. Il y a un feu dans son regard. Garde! Prenez garde à ce tronçon d'épée! Quoi, pour la malechance d'une heure, osez-vous railler la France et vous amasser autour d'elle, horde triomphante d'Attila?

« La voyez-vous, debout, debout à l'instant, forte de nouveau pour la bataille. Brillante éclate l'étoile qui de son front éclaire le monde. Inclinez-vous,

nations ! Laissez-la de nouveau vous guider dans la route ! »

Les deux sœurs se plongeaient dans notre poésie avec passion, surtout dans la poésie contemporaine; elles traduisaient de tous nos poètes, grands et petits. Il y eut là quelques années de bonheur, dans une fièvre d'étude, de poésie, de rêves, de projets, bercée de musique. Elles étaient toutes deux bonnes pianistes et avaient, dit le pauvre père, « une voix douce et claire de contralto, que je crois encore entendre par instants ». Leur grande ambition était de publier une nouvelle française, dont Toru écrirait le texte et Aru dessinerait les illustrations. Toru seule put remplir sa tâche : Aru, déjà la mort dans le sein, traduisait la *Jeune Captive*, de Chénier : « Je ne veux pas mourir encore, » et s'éteignait à vingt ans, en juillet 1874. Toru restait seule, avec ses souvenirs, ses rêves, ses ardeurs dévorantes, et l'angoisse calme et résignée de la mort qui venait la prendre, elle aussi. A son retour en Inde, elle s'était mise au sanscrit, et au sortir de Hugo et de Lamartine s'enfonçait dans les Pouranas ou le Ramayana. Elle publiait, dans le *Bengal Magazine*, deux études sur Leconte de Lisle et Soulary et deux légendes en vers du Vischnou Pourana. En 1876, elle fit paraître un recueil de traductions de poètes français (*A Sheaf gleaned in French Fields*) qui passa inaperçu. En 1877, la *Calcutta Review* publiait d'elle des traductions du comte de Grammont et de Sainte-

Beuve; le numéro suivant donnait la suite et annonçait la mort de l'auteur : elle s'était éteinte à son tour dans les bras de son père, le 30 août, à vingt et un ans.

La vie avait passé si vite pour elle que la renommée n'avait pas eu le temps de la visiter de son vivant : elle vint après la mort, en France d'abord, puis en Angleterre. Dans les dernières années de sa vie, elle s'était liée par correspondance avec Mlle Clarisse Bader, dont elle avait voulu traduire *la Femme dans l'Inde*. Mlle Bader reçut de M. Dutt communication du *Journal de Mademoiselle d'Arvers* et le publia à Paris en 1879, avec une étude touchante sur la vie et l'œuvre de son amie. Une seconde édition de sa *Gerbe française*, publiée en 1878 avec une préface par son père, fut bientôt épuisée, et l'an dernier a paru un volume de *Ballades indiennes*, dernières *Reliquiæ* et qui sont le fleuron poétique de cette couronne si vite brisée.

I

Je ne dirai que quelques mots de *Mademoiselle d'Arvers*, qui a surtout un intérêt de curiosité. Comme œuvre d'une Hindoue de dix-huit ans, qui n'avait que quelques années de français et n'avait été en France que six mois, c'est un tour de force littéraire sans exemple. Le *Vathek* de Beckford peut seul se comparer, mais de loin, car pour un gentle-

man de la fin du dix-huitième siècle, le français était presque une seconde langue maternelle. Pour le fond, c'est un roman de jeune pensionnaire, qui a lu Octave Feuillet, qui connaît la vie du monde par les livres et ses tragédies par les faits divers de la troisième page des journaux, mais qui a déjà le pressentiment de bien des choses. Le sujet, si je ne me trompe, est inspiré par un drame de famille, un fratricide par jalousie, qui fit, il y a quelques années, beaucoup de bruit en Bretagne. L'héroïne, aimée d'un jeune officier, Louis Lefèvre, pour qui elle n'a que l'affection d'un frère, aime ardemment le comte Dunois de Plouarven à qui elle est fiancée et dont elle se croit aimée; mais le comte en aime une autre et, dans un accès de folie, tue son frère Gaston qui traverse son amour. Brisée par ce coup, elle trouve un refuge dans l'amour de Lefèvre et meurt en devenant mère. Il ne faut pas chercher dans le roman une analyse des caractères bien profonde, ni bien puissante; c'était un sujet tragique et écrasant qui demandait un Balzac ou une George Eliot. Mais il y a des étincelles et des divinations de poète. Ainsi, quand Lefèvre revient offrir son amour et son cœur à la pauvre désespérée :

« Mon Dieu! murmura-t-il, que je vous aime! Et il m'attira sur son cœur. Un vague sentiment de bonheur m'envahit comme j'appuyai ma tête lourde sur ce cœur aimant. C'était le même sentiment de bonheur qui s'était emparé de moi quand un jour,

étant près de me noyer, mon père s'était jeté à l'eau, et, me prenant dans ses bras, m'avait serrée sur son sein. » La mère du comte est devenue folle de douleur, un de ses fils mort, l'autre au bagne, des spectres dans ses rêves : « Je suis devenue bien peureuse, dit-elle, depuis que Dunois m'a quittée. Gaston vient quelquefois me voir. Je fais de si mauvais songes la nuit, que j'ai peur, et alors je l'appelle et il vient ».

Mais la qualité qui frappe avant tout, dans cette œuvre d'enfant, est celle que l'on attendrait le moins d'une enfant, et surtout d'une Hindoue : la sobriété, cette qualité que l'Inde n'a jamais connue. Point de développements; elle ne fait qu'indiquer; qualité maîtresse à laquelle se reconnaissent les esprits vraiment forts.

La *Gerbe française*, comme œuvre d'art, est peut-être la plus intéressante de ses œuvres. « C'est, dit un critique anglais, M. Gosse, l'éditeur des ***Ballades indiennes***, un mélange étonnant de force et de faiblesse, de génie surmontant de grands obstacles et de talent sucombant à l'ignorance et l'inexpérience. Le vers anglais est quelquefois exquis; d autres fois, les règles de la prosodie sont absolument oubliées, et il est évident que la poétesse hindoue se chantait à elle-même une musique qui n était pas en accord avec l'oreille anglaise ». Pour le lecteur français, ce livre offre un charme particu-

lier et est plus vivant et plus vibrant qu'il ne peut l'être pour un lecteur anglais. Ce n'est pas sans cause qu'il ne contient rien ou presque rien de la poésie du dix-septième ou dix-huitième siècle, qui pourtant aurait aisément fourni bien des choses supérieures à quelques-uns des morceaux choisis par miss Dutt : c'est parce qu'elle était réellement, et avant tout, une Française de notre siècle, une Française de nos jours, dont le cœur et l'imagination battaient de tout ce qui nous agite à cette heure. Il y a une émotion à retrouver sous ces rimes anglo-indiennes tous ces noms familiers et toutes ces paroles dont les plus anciennes sont à peine entrées dans le passé et font encore partie de nous-mêmes, de Victor Hugo à Coppée, de Lamartine à Sully Prudhomme, de Leconte de Lisle à Theuriet, de Musset à Baudelaire et tant d'autres. C'est un étrange écho que celui des forts de Paris nous revenant de Calcutta :

How grand they are,
These great watch-dogs, that in the darkness bay !

Comme c'est beau ces forts qui dans cette ombre aboient [1] !

Un autre charme de cette œuvre, c'est que l'Inde perce au travers. C'est une belle chose qu'une critique qui a respiré la fleur de plusieurs pays, qui vibre de plusieurs âmes à la fois, et qui à chaque

1. *L'Année terrible :* les Forts.

son de l'horizon entend s'éveiller en elle mille échos d'autres mondes :

La cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles,
La maison sans enfants

évoquent à l'oreille de la fille des brahmanes le cri de la Rachel indienne :

Tishthel loko vinâ sûryam
sasyam vâ salilam vinâ....

« Que le monde soit sans soleil, que le champ soit sans pluie, mais que ma vie ne soit pas sans mon Râma ! »

Pour la connaissance profonde de notre poésie contemporaine miss Dutt en remontrerait à plus d'un de nos critiques français, et je n'en connais pas en Angleterre qui montre à la fois la même exactitude d'information dans le détail et un sentiment critique aussi délicat et aussi sûr. Cette précision de connaissances, cette horreur de l'à-peu-près, est encore un trait bien rare en Inde et qui étonnait son père même. Dans une page charmante de naïveté, M. Dutt raconte combien de fois il lui arrivait d'être pris en défaut par la rigueur scientifique de son enfant :

« Elle lisait beaucoup, et vite, mais elle ne sautait jamais sur une difficulté en lisant : il fallait consulter dictionnaires, lexiques, encyclopédies, jusqu'à ce que la difficulté fût résolue ; la conséquence était

que le sens s'imprimait fortement dans sa tête, et toutes les fois que nous avions une discussion sur le sens d'une expression ou d'une phrase en sanscrit, en français ou en allemand, dans sept ou huit cas sur dix c'est elle qui se trouvait avoir raison. Quelquefois j'étais si sûr de mon fait que je disais : « Eh bien! parions! » L'enjeu était ordinairement une roupie; mais, quand on consultait les autorités, c'était presque toujours elle qui gagnait. C'était pour moi une chose curieuse et charmante de l'observer quand elle perdait. D'abord un joli sourire, puis ses doigts minces battaient ma joue grise, puis venait quelque citation de Mrs. Barrett-Browning, son poète favori, comme :

Ah, my gossip, you are older, and more learned, and a man.

« Ah ! mon compère, vous êtes plus âgé, et plus instruit, et vous êtes un homme. »

III

Dans le dernier volume de miss Dutt, *Anciennes ballades et légendes de l'Hindoustan*, l'Inde a décidément pris le dessus. Elle entrait dans sa période d'originalité : le génie ne peut être original que sur sa terre natale.

Pour devenir le poète de l'Inde, elle avait le don premier, l'amour et le sentiment des vieilles choses de sa patrie. Chrétienne fervente d'esprit et d'édu-

cation, elle était restée Hindoue dans l'âme; elle ne croyait plus sans doute à Brahma, à Siva, à Vischnou, mais elle croyait de toute la sainteté de l'imagination à Sîta, à Râma, à tous les héros et toutes les héroïnes de vingt siècles de légendes nationales. Elle écrivait à Mlle Bader : « Quand j'entends ma mère chanter, le soir, les vieux chants de notre pays, je pleure presque toujours ». Larmes de poète et qu'un poète seul peut verser, larmes de Sidney entendant l'aveugle chanter *Chevy Chase*, ou de Musset écoutant la vieille romance que murmurent les chanteurs ambulants. Le génie de l'homme plonge dans les rêves de l'enfance : les contes d'enfant sont l'arrière-fond de toute poésie qui vient du cœur. La dernière des *Ballades indiennes*, un petit poème intitulé *Sîta*, donne la confession inconsciente de cette poésie bercée à l'ombre des grands ombrages de Baugmaree, quand le frère et la sœur vivaient encore :

« Trois petits enfants dans une chambre obscure. Que regardent-ils avec des yeux large ouverts? Une forêt épaisse, où ne perce nul rayon de soleil... C'est là qu'habite en paix le poète anachorète [1]... Mais quelle est cette belle dame [2]? Ce n'est pas en vain qu'elle pleure; car, voyez! à chacune de ses larmes, de grosses larmes tombent de trois paires de jeunes yeux, et trois jeunes têtes se courbent dans

1. Valmîki, l'auteur de Râmâyara.
2. Sitâ, exilée.

le chagrin. C'est une vieille, une vieille histoire, et c'est une mère qui chante le chant qui évoque du passé la triste Sita... Le chant se tait enfin ; mais ils en rêveront jusqu'au jour! — Hélas! quand ces enfants seront-ils de nouveau réunis au côté de leur mère, comme autrefois au soir? »

Ah! comme les vieux airs qu'on chantait à douze ans
Frappent droit dans le cœur aux heures de souffrance!...
Comme ils savent rouvrir les fleurs des temps passés,
Et nous ensevelir, eux qui nous ont bercés!

Les Ballades sont au nombre de neuf. Elles sont de valeur inégale : deux d'entre elles, *l'Ascète et la Biche* et *Dhruva*, publiées du vivant de Toru Dutt, sont de ses premiers essais et ne se distinguent guère que par la nouveauté du sujet de toute cette poésie féminine assez incolore dont sont inondés les *Magazines* anglais. De même la légende de Prahlada. Les autres, sans qu'aucune présente la perfection de forme absolue, offrent toutes un véritable intérêt, et à chaque instant révèlent le poète. Le trait dominant, ici comme dans toute son œuvre, est la simplicité, parfois puissante, souvent charmante. Son histoire de Savitri, cette Alceste de l'Inde plus heureuse que sa sœur de Grèce, s'ouvre avec une grâce que n'a point le texte original, si souvent déparé par le pédantisme et la lourdeur que la littérature classique de l'Inde a jetés sur les plus beaux motifs de la tradition populaire.

« Savitri était l'enfant unique du sage et puissant roi de Madra; les rudes guerriers souriaient à la voir, comme les montagnes à voir le printemps :

« Belle comme le lotus quand la lune baise ses rouges pétales qui s'ouvrent, après les douces ondées, dans les ardeurs de juin.

« Le cœur plus heureux, le pied plus léger, s'en allaient les passants de hasard qui la rencontraient, et souvent ils retournaient la tête, pour jeter de nouveau un long regard et bénir la vision avant qu'elle fût évanouie. »

Stern warriors, when they saw her, smiled,
As mountains smile to see the spring...

With happier heart, and lighter tread,
Chance strangers, having met her, past,
And often would they turn the head
A lingering second look to cast,
And bless the vision ere it fled.

Quelquefois ses souvenirs d'Occident viennent troubler l'harmonie des images : les amours de Savitri et de Satyavan lui rappellent les amours d'Arcadie; Yogadhya Uma, la belle déesse mystique qui apparaît au pauvre colporteur de Khirogram, ressemble à la déesse qui chasse sur les collines de Latmos; les paons, près de l'hermitage de Sindhu, se pavanent avec des ailes d'Argus; mais ces images hybrides sont rares, et l'Occident ne lui fournit en

général que des délicatesses de tons et de sentiments que l'Orient réel peut-être n'a point connues, mais que l'Orient idéal avouerait.

Je ne sais si jamais chez un poète indien le passant songerait à se retourner pour voir Savitri une fois encore. C'est par ces légères erreurs de perspective que le poète, — sans s'en douter, et parce qu'il est poète, — nous fait entrer dans le paysage moral de l'antiquité et nous rend la poésie des croyances et des civilisations mortes. C'est une erreur aujourd'hui mise à la mode par les gens de science que le poète doit nous représenter les choses et les âmes du passé exactement telles que l'archéologie et la science les lui fournissent. Le passé, rendu tel qu'il fut, ne sera jamais pour les modernes une poésie vivante : il faut, sous peine de tomber dans la chinoiserie parnassienne et son froid glacial, qu'un rayon de l'âme d'aujourd'hui pénètre dans tous ces morts ; il faut mettre un peu de nous-même dans toutes ces créatures si différentes de nous pour nous permettre à notre tour d'entrer en elles et de faire la réduction de l'âme ancienne à l'âme moderne. Rendre la poésie d'un autre âge ou d'un autre milieu, ce n'est point la dessécher en la calquant, c'est la conserver en la « traduisant. »

Je n'analyserai qu'une de ces ballades, la plus étrange et la plus lointaine de nous, celle de Yogadhya Uma. Je ne crois qu'elle se trouve dans les

textes et elle repose sur le *folk-lore* oral et local. Un colporteur de Khirogram va son chemin en criant : « Bracelets de corail! bracelets de corail! Belles jeunes filles et belles dames, venez acheter! » Il rencontre sur les escaliers de marbre des Ghats « une belle jeune femme aux larges yeux, la face en plein contre le soleil d'Orient. » — « Achetez, madame, le riche émail baisé des rayons de soleil. Ces bracelets ont un charme puissant, ils gardent l'amant toujours fidèle. » Elle tend le bras et il essaye.

« Le colporteur ébloui la regarda, jusqu'à ce que vint sur lui l'ombre d'une terreur... Elle était belle, mais son regard avait un air d'impérieuse grandeur qui faisait trembler. » Elle achète et lui dit d'aller se faire payer chez elle, chez son père, là-bas, sous cette haute flèche dorée, la flèche du temple : son père en est le prêtre. « Dis-lui que sa fille, à Dhamaser Ghat, a acheté ce bracelet, et s'il répond qu'il n'a pas d'argent, qu'il regarde dans la petite boîte rayée de vermillon : il y trouvera quelques pièces, c'est à moi. » Elle descend se baigner dans l'étang du Ghat, et lui, court au temple demander au prêtre le prix du bracelet. — « Qui te l'a acheté? je voudrais savoir. — Ta fille aux grand yeux noirs, qui se baigne au Ghat de marbre. — Ma fille! je n'en ai pas; on t'a attrapé. — Non, mon père, un pareil visage ne peut tromper. En tout cas, elle sait la place de l'argent. » Il l'indique, le prêtre y va,

l'argent y est. Il devine la vérité, et qui est l'étrangère :

— « Étrange! étrange! Oh! tu es béni de l'avoir contemplée, d'avoir touché sa main, celle devant qui Vischnou même doit se courber, et Brahma et la troupe céleste. Ici, je l'ai adorée pendant des années, sans jamais apercevoir la vision radieuse. Les veilles, les jeûnes, les pleurs secrets ont presque éteint la vue de mes yeux, et pourtant cette forme, cette face éblouissante, je ne l'ai pas vue, et toi, cher ami, cette grâce te vient sans que tu l'aies cherchée. »

Ils courent à la place où elle a apparu : « Que voulait cette belle et chaste vision? De qui était-ce les yeux, ces yeux de flamme? » Ils atteignent le Ghat, mais ne trouvent plus la dame aux nobles traits. »

Les oiseaux se taisaient dans le bois, les lotus expiraient un frêle parfum; sur toute la solitude, un héron seul se tenait en sentinelle sur la rive. Ils appellent, mais en vain. Point de réponse de la colline ni du rocher, tout le paysage était dans les liens du sommeil; l'écho même dormait dans ses cavernes. Ils se disposent à retourner, le cœur triste, quand retentit au lointain la cloche d'argent appelant à la prière. Le prêtre s'incline : « Oh! viens, comme tu es venue, inattendue; ou bien n'était-ce qu'un vain rêve? Si ce n'était pas un rêve, donne-nous un signe : un mot, un souffle, une lueur

qui passe! » Et soudain monte de l'eau et se dresse, parmi les lotus, un bras rond sur lequel ils reconnaissent avec effroi le bracelet blanc. Puis il redescend dans le lac, au milieu des remous de l'onde. Ils s'inclinèrent devant la puissance mystique et, en retournant pensifs à leur foyer, chacun prit de là une fleur de lotus, en souvenir du jour et du lieu. »

Toute cette belle légende, digne de la *Morte d'Arthur* et de l'épée Excalibur, n'est, hélas! qu'une réclame de commerce. Des années, des siècles ont passé, et les descendants du colporteur payent encore au temple un tribut annuel de bracelets de corail sur le vieux patron, car depuis ce jour-là ils ont fait fortune. « Le conte est absurde et démodé, n'importe : j'aimais les lèvres dont il est tombé, qu'il reste donc parmi mes vers ! »

I loved the lips from which it fell,
So let it stand among my rhymes!

A la suite de ces légendes viennent des poésies mêlées, de toute nature et de tout climat, souvenirs de France, d'Angleterre et d'Inde. J'ai déjà cité la pièce sur la guerre de 70, pièce assez faible d'expression, mais pleine d'âme, écho de la pensée et par instants des expressions même de Hugo sur des lèvres encore enfantines. Même accent et même jeunesse dans ses vers sur *Madame Thérèse*, d'Erckmann-Chatrian : « Je lis l'histoire et mon cœur bat si fort !...

Les années ont passé et les hommes parlent encore de ce temps avec un éclair dans l'œil humide. O *va-nu-pieds!* quand votre *Marseillaise* se levait au ciel, l'homme reconnaissait ses droits jusqu'aux derniers confins de la terre et les tyrans tremblaient. A vous seuls la gloire! Ah! que ne se trouva-t-il alors un Washington! »

L'Angleterre n'est représentée que par une pièce, d'une douceur et d'une tristesse pénétrante, traversée du souvenir de la sœur perdue : *Near Hastings*. C'était près d'Hastings, sur la plage, à la chute de la nuit :

« La ville lointaine envoyait son murmure : étrangères, nous étions seules.

« Nous allions lentement; malade, lasse et faible, l'une de nous deux s'était assise : ce n'était point son humeur de se plaindre. L'ombre devenait plus épaisse et plus sombre. Une dame passa; elle n'était point jeune; mais son doux visage, oh! jamais peintre ou poète n'a vu, n'a chanté grâce si céleste.

« Elle passa devant nous, puis revint, voyant en un coup d'œil que nous étions étrangères et que l'une de nous souffrait. Elle nous interrogea. Étions-nous de France? Nous causâmes un moment; elle donna à ma sœur quelques roses rouges qui semblaient humides de larmes, et dit : Dieu vous bénisse toutes deux, mes chères!

« Douces étaient les roses, douces et pleines, aussi grandes que les lotus que nous cueillons dans

nos larges étangs pour couvrir nos bocages indiens. Mais plus doux était l'amour qui donnait ces fleurs à une inconnue. Je pense que Celui qui est venu pour sauver lui doit un retour pour ce don.

» Le nom de cette dame, je l'ignore et peut-être ne reverrai-je plus ses traits. Mais je l'aime! oh! je l'aime! Bénie et heureuse puisse-t-elle être! Son souvenir ne partira pas, quelque ombre que le chagrin jette sur ma vie. Ses roses fleurissent toujours dans mon cœur et jamais ne se flétriront! »

Quelques heures encore de rêve et de bonheur dans son beau jardin de Baugmaree, au milieu de ces lotus dont la beauté met fin à la querelle du lis et de la rose se disputant l'empire des fleurs; dans ces mers de feuillage où son œil se perd; devant ces palmiers qui dressent leurs piliers gris; devant les seemuls qui se penchent sur l'étang tranquille, rouges, rouges, éclatants comme un bruit de clairon : elle rêve là, ivre de la beauté, contemplant l'Éden retrouvé. Le soir, elle écoute le vent qui gémit dans les branches de son cher casuarina : le long du tronc, jusqu'au sommet qui touche les astres, telle qu'un python monstrueux, s'enroule une plante grimpante dans les embrassements de qui nul autre arbre ne pourrait vivre. « Mais le géant porte vaillamment l'écharpe, les fleurs pendent à toutes les branches en grappes cramoisies, l'oiseau et l'abeille s'y rassemblent tout le jour, et souvent, la nuit, tout le jardin déborde d'un doux chant qui n'en

finit pas et qui tombe de l'arbre dans les ténèbres :

> The garden overflows
> With one sweet song that seems to have no close,
> Sung darkling from our tree, while men repose. »

Mais ce n'est pas pour sa magnificence que le bel arbre lui est si cher; c'est parce qu'elle a joué sous ses ombrages avec ceux qu'elle aimait : « Quel est ce murmure de chant funèbre que j'entends, tel que la mer se brisant sur une plage de galets? C'est le gémissement de l'arbre, une parole mystérieuse, qui peut-être s'en va jusqu'au pays inconnu[1] ! ».

Ce pays inconnu, elle allait bientôt le connaître et y retrouver les compagnons de jeu perdus. Une nuit, songeant peut-être que son père était vieux et que bientôt peut-être elle serait seule, seule au monde, elle vit en rêve un arbre, aux branches touffues, avec des feuilles de toute couleur, feuilles mortes d'argent, feuilles vivantes d'or, l'arbre de vie. « Un ange était près de l'arbre : il arracha quelques feuilles et les enlaça autour de ma tête. Oh! le contact délicieux de ces feuilles étranges! Mon front ne battait plus, je ne sentais plus la fièvre dans mes membres. « Oh! criai-je, enlacez aussi ces feuilles sur le front de mon père! » L'ange prit une feuille et en toucha son front et murmura doucement : *Non!...* Jamais, oh! jamais, je n'avais vu une face si belle que celle de cet ange et si pleine

1. *Baugmaree. — The Lotus. — Our Casuarina Tree.*

de pitié sainte et de divin amour. Je regardai un instant étonnée ; puis, tout d'un coup, j'ouvris mes yeux obscurcis de pleurs. Et voici que cette lumière s'était évanouie, cette lumière semblable à celle des étoiles quand la neige couvre le sol en couche épaisse. Je ne voyais plus la face de l'ange. Je trouvais seulement mon père qui veillait patiemment à mon chevet et tenait ma main étroitement serrée dans sa main [1]. » Hélas ! c'était pour elle que l'Ange de vie n'avait plus de feuilles ni de fleurs, et le pauvre père, trois fois frappé, cette dernière fois sans rien qui lui restât à perdre, devait survivre pour se souvenir et pleurer : « Pourquoi ces trois jeunes vies, si pleines d'espérance et d'œuvre, devaient-elles être tranchées si tôt, tandis que moi, vieux et presque infirme, je reste? Je crois sentir obscurément qu'il y a une préparation nécessaire pour la vie d'au-delà qu'ils avaient et que je n'ai pas. Un jour je verrai tout cela clairement. Béni soit le Seigneur ! que sa volonté soit faite ! »

Il est difficile d'exagérer la perte que fit la poésie de l'Inde en perdant Toru Dutt. Elle n'a point laissé d'œuvre achevée et ne pouvait encore ; la langue où s'épanchait sa poésie était une langue apprise et qu'elle maniait avec une aisance merveilleuse et des ignorances étranges. Mais elle avait l'émotion profonde et sincère, et la simplicité pénétrante, ces

1. *The Tree of Life.*

deux dons de la grande poésie : rien d'affecté, rien de l'art pour l'art, rien du sentimental des *misses* poètes; tout a jailli du cœur, tout est sorti des émotions d'amour, d'enthousiasme et de tristesse de cette vie si courte. Pour nous, Français, elle doit être doublement chère, pour elle-même et pour son amour de la France. Elle a droit à une ligne dans l'histoire de notre littérature, puisqu'elle y a inscrit son nom, et elle a droit surtout à notre souvenir comme une frêle et douce image de ce que le génie hindou aurait pu produire sous l'aile de la France. N'est-il pas étrange que la seule âme de poète éclose en l'Inde depuis la conquête anglaise se soit tournée d'un instinct si invincible vers le soleil de France? Nul plus que moi n'admire ce que l'Angleterre a fait dans l'Inde et pour l'Inde; mais le génie anglais est-il la tutelle qu'il fallait au génie hindou? Et l'on se prend à rêver devant cette enfant, fleur de France éclose aux bords du Gange, à tout ce que promettait de parfums et de couleurs le lotus indien marié à nos fleurs de lis, si nos rois n'avaient point trahi la destinée et si la France avait écouté l'appel de Dupleix et de Johanna Bégoum.

TABLE DES MATIÈRES

LETTRE A M. GUILLAUME GUIZOT SUR L'ÉTUDE DE L'ANGLAIS EN FRANCE.

PARIS. — IMP. SOC. ANON. PUBLIC. PÉRIOD. — P. MOUILLOT. — 36448.



